may-99

A. K. Coomaraswamy

1: ARTÍCULOS SELECTOS

ARTE Y SIMBOLISMO TRADICIONAL

Contenido del Volumen I

EL TEMPLO INDIO

Un Templo Indio: El Kandarya Mahadeo.....5

ENSAYOS SINÓPTICOS

¿Una Figura de Lenguaje o una Figura de Pensamiento?.....16

La Filosofía del Arte Medieval y Oriental.....50

La Parte del Arte en la Vida India.....80

Introducción al Arte del Asia Oriental 113

ARTE Y ESTÉTICA INDIOS

La Operación Intelectual en el Arte Indio 144

La Naturaleza del Arte Budista.....160

Saṃvega: La Conmoción Estética.....195

ARTE Y ESTÉTICA MEDIEVALES

La Teoría Medieval de la Belleza 203

Ars sine scientia nihil.....247

El Encuentro de los Ojos 251

ESTUDIOS AFINES

Ornamento 257

Mobiliario Shaker 271

Nota Sobre la Filosofía del Arte Persa 277

Intención 283

Imitación, Expresión y Participación 294

La Mentalidad Primitiva 305

Pintura China en Boston 328

Síntoma, Diagnosis y Régimen 337

SIMBOLISMO TRADICIONAL

Metodología

El Simbolismo Literario 343

El Rapto de una Nāgī: Un Sello Indio Gupta 352

Walter Andrae: Sobre la Vida de los Símbolos 363

Cuatro Estudios

Sobre la Esposa Horrible 374

El Cuerpo Sembrado de Ojos 393

El Árbol Invertido 398

El Mar 431

La Puerta del Sol y Motivos Afines

El Simbolismo del Domo

Apéndice: Pāli *kaṇṇikā:* Clave de Bóveda 440

Svayamātṛṇṇā: Janua Coeli 497

Simplégades 555

EL TEMPLO INDIO

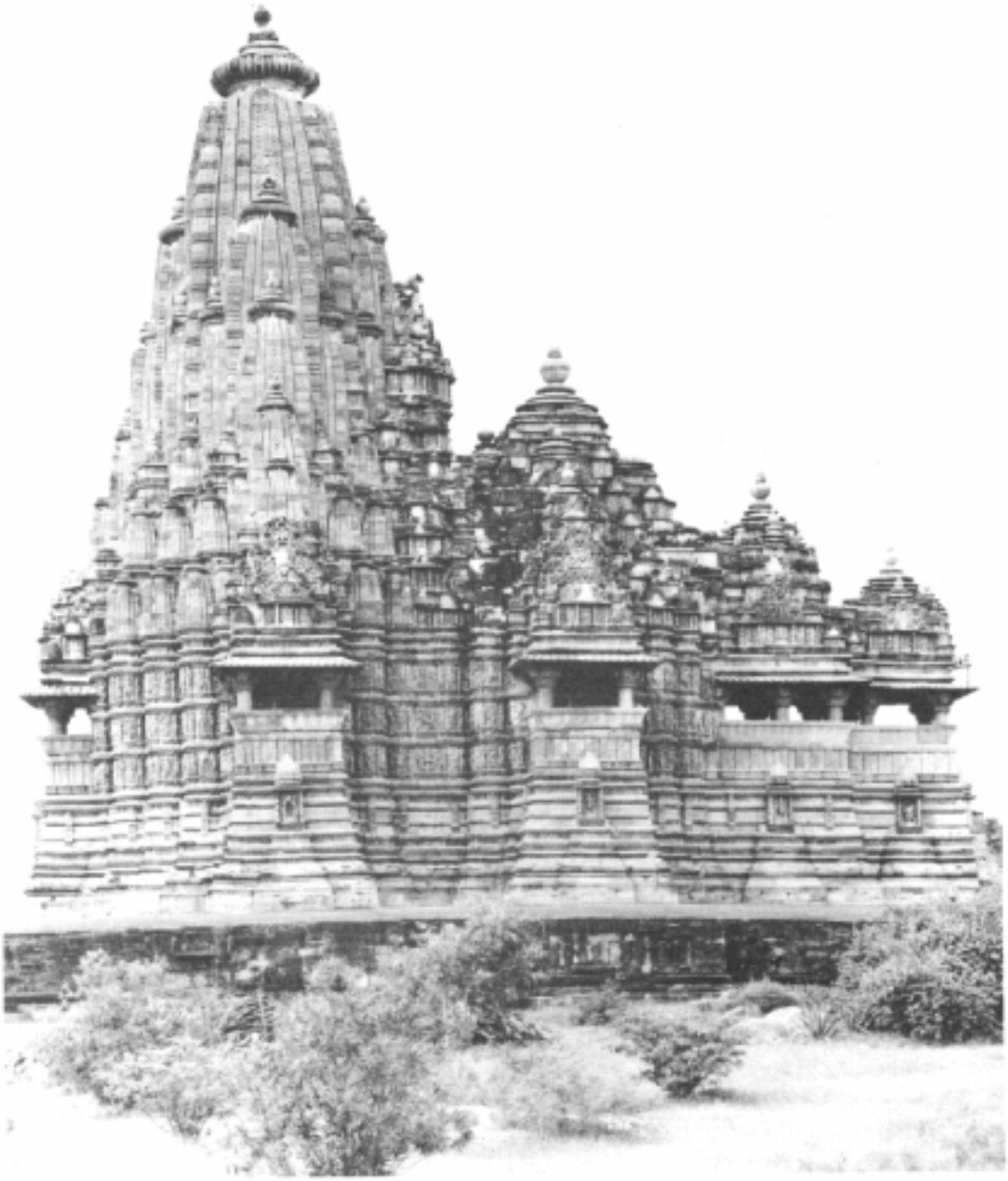


Figura 1. Templo Kandarya Mahadeo, Khajuraho

UN TEMPLO INDIO:

EL KANDARYA MAHADEO[*]

La naturaleza del presente simposio sugiere el uso de una única ilustración, pero se pide que el lector comprenda que mi tema en el breve artículo presente es realmente el de *el* templo Hindú, con independencia del período y de su complejidad o simplicidad relativa. La elección de este tema resulta especialmente apropiada por la reciente publicación [1946] de la magnífica obra de la Dra. Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*.

En primer lugar, puede observarse que la parte más esencial del concepto de un templo es la de un altar, o un hogar, en el que pueden hacerse ofrendas a una presencia invisible, que puede estar o no representada iconográficamente. Los tipos de templos más antiguos son los de las «mesas de piedra»[1] de los cultos megalíticos y los de los altares de piedra de los cultos del árbol o del pilar[2]; o bien el templo puede ser un hogar; la ofrenda a quemar se transmite entonces a los dioses con el humo del fuego, y Agni funciona así como el sacerdote misal. En todos estos casos el templo, aunque está vallado o cercado,

[*] [Publicado simultáneamente en *Art in America*, XXXV (1947), y en *Śilpi*, II (1947), este artículo fue la contribución de Coomaraswamy al número especial de la revista American sobre el tema «Art as Symbol».—ED.]

[1] Cf. J. Layard, *Stone Men of Malekula* (Londres, 1942), pp. 625, 701, sobre los dólmenes como altares, usados también como sillas.

[2] Cf. Coomaraswamy, *Yakṣas* [I], 1928, p. 17.

sigue siendo hypaethral[3], es decir, abierto al cielo. Por otra parte, el tipo indio más antiguo de arquitectura sagrada, a la vez cercado y techado, es el del *sadas* («sede», puesto que la operación sacrificial misma es un *sattra*, una «sesión») del Sacrificio o Misa védico. Hecho sólo para un uso temporario, este recinto es un lugar «aparte» (*tiras*, *antarhita*) al que los dioses recurren y en el que el Sacrificador, una vez investida la «vestidura de la iniciación y el ardor», duerme, deviniendo entonces «como si fuera uno de ellos mismos»; ciertamente, el Sacrificador deviene un embrión, y renace del recinto sagrado como si fuera de una matriz[4]. Esta «cabaña o sala es un microcosmos», cuyas esquinas, por ejemplo, se llaman los «cuatro cuadrantes»[5]. Al mismo tiempo, debe reconocerse que no puede hacerse ninguna distinción fundamental entre la casa de dios como tal y las moradas de los hombres, ya sean cabañas o palacios, como es evidente en el caso de esas culturas, notablemente la cultura india, en la que el paterfamilias mismo oficia como sacerdote del hogar, celebrando diariamente el Agnihotra en el círculo doméstico.

En adición a esto, debe entenderse que en la India, como en otras partes, no sólo los templos hechos con las manos son el universo en una semejanza, sino que el hombre mismo es igualmente un microcosmos y un «templo sagrado»[6] o Ciudad de Dios (*brahmapura*)[7]. Puesto que el cuerpo, el templo, y el universo son así análogos, se sigue que todo culto que se celebra exterior y visiblemente también puede celebrarse interior e invisiblemente; y que el ritual «grosero» no es, de hecho, nada más que

[3] Cf. Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: II. Bodhigharas», 1930. La palabra griega (como se aplica a los cínicos y a los gimnosofistas indios) = *abhokāsika* (como se aplica a los monjes budistas); cf. *vivattacado* («cuyo techo ha sido abierto», como se dice de un Buddha).

[4] *Śatapatha Brāhmaṇa* III.1.1.8, III.1.3.28; *Taittirīya Saṁhitā* VI.1.1.1, VI.2.5.5.

[5] *Taittirīya Saṁhitā* VI.1.1.1, con el comentario de Keith en *Harvard Oriental Series*, XIX, 483, nota 4.

[6] I Corintios 3:16, 17.

[7] *Atharva Veda Saṁhitā* X.2.30; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-5.

una herramienta o un soporte de contemplación, pues los medios externos (justamente como era el caso en Grecia) tienen como su «fin y meta el conocimiento de El que es el Primero, el Señor, y el Inteligible»[8] —en tanto que se distingue de lo visible. Se reconoce también, por supuesto, que «toda la tierra es divina», es decir, potencialmente un altar, aunque, necesariamente, se selecciona y prepara un lugar para un Sacrificio efectivo, y la validez de ese sitio no depende del sitio mismo sino de la del arte sacerdotal; y ese sitio está siempre, teóricamente, a la vez en un lugar elevado y en el centro u ombligo de la tierra, con una orientación hacia el oriente, puesto que es «desde el oriente hacia el oeste como los dioses vienen a los hombres»[9].

Por consiguiente, se recalca constantemente que el Sacrificio es esencialmente una operación mental, que ha de realizarse a la vez exterior e interiormente, o en todo caso interiormente. El Sacrificio se prepara con «toda la mente y todo el sí mismo» del Sacrificador. Por así decir, el Sacrificador se vacía de sí mismo, y él mismo es la víctima real[10]. El verdadero fin del culto es un fin de reintegración y de resurrección, alcanzable no por un cumplimiento meramente mecánico del servicio, sino por una plena realización de su significación, o inclusive por esta comprehensión sola[11]. El Agnihotra, u ofrenda a quemar, por ejemplo, puede ser —y es para el comprehensor— un sacrificio de sí mismo interior, en el que el corazón es el altar, el hombre exterior la ofrenda, y el sí mismo domado la llama[12].

[8] Plutarco, *Moralia* 352A.

[9] *Śatapatha Brāhmaṇa* I.1.2.23, III.1.1.1,4.

[10] *Śatapatha Brāhmaṇa* II.4.1.11, III.3.4.21, III.8.1.2, IX.5.1.53.

[11] *Śatapatha Brāhmaṇa* X.4.2.31, X.4.3.24.

[12] *Sāṅkhyāyana Āraṇyaka* X; *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.12, *Saṁyutta Nikāya* I.169.

Dado que la estructura humana, el templo construido, y el universo son equivalentes analógicos, las partes del templo corresponden a las del cuerpo humano no menos que a las del universo mismo[13]. Todas estas formas dimensionadas (*nirmita*, *vimita*) son explícitamente «casas», habitadas y llenadas por una Presencia invisible, y representan sus posibilidades de manifestación en el tiempo y el espacio; su *razón de ser* es que la Presencia invisible pueda conocerse a sí misma. Pues este Principio unificador y constructivo, que es el Espíritu o Sí mismo de todos los seres, está sólo aparentemente confinado por sus habitaciones, que, como todas las imágenes, sirven sólo como soportes de contemplación; y ninguna de ellas es un fin en sí misma, sino medios más o menos indispensables para la liberación de todo tipo de recinto. En otras palabras, la posición es primariamente iconólatra, pero teleológicamente iconoclasta.

Cada una de las «casas» que estamos considerando está dimensionada y limitada en seis direcciones, donde el nadir, los cuadrantes, y el cenit —los pies, el suelo, o la tierra; el tronco, el espacio interior, o el espacio atmosférico; y el cráneo, el techo, o el cielo— definen la extensión de este hombre, de esta iglesia, y de este mundo respectivamente. Aquí nosotros sólo podemos considerar uno o dos aspectos particulares de éstas y otras analogías. El templo, por ejemplo, tiene ventanas y puertas por las cuales el morador puede mirar y salir, o inversamente retornar a sí mismo; y éstas corresponden en el cuerpo a las «puertas de los sentidos» a través de las cuales uno puede mirar en los tiempos de actividad, o desde las cuales uno puede retornar al «corazón» del propio ser de uno cuando los sentidos se retiran de sus objetos, es decir, en la concentración. Sin embargo, en teoría, hay otra puerta o ventana, accesible sólo por una «escala» o la «cuerda» de la que nuestro ser está

[13] Cf. Stella Kramrisch, *The Hindu Temple* (Calcuta, 1946), II, 357-361, «The Temple as Puruṣa».

suspendido desde arriba, y a cuyo través uno puede emerger de la estructura dimensionada de manera que ya no está más al nivel de su suelo, o dentro de ella, sino enteramente por encima de ella. En el hombre, esta salida se representa por el foramen craneal, que todavía no está cerrado al nacer, y que se abre nuevamente al morir cuando se rompe ritualmente el cráneo, aunque, en lo que concierne a su significación, puede mantenerse abierto durante toda la vida de uno mediante los ejercicios espirituales apropiados, puesto que esta abertura de Dios (*brahma-randhra*) corresponde al «punto» u «ojo del corazón», la Ciudad microcósmica de Dios (*brahmapura*) dentro de nosotros, de la que el Espíritu parte al morir[14]. Arquitectónicamente, el *brahma-randhra*, o foramen del cráneo humano, o del templo hecho por el hombre, corresponde al lucernario, chimenea, o claraboya (*Lichtloch*) de la casa tradicional; y en algunos templos Occidentales antiguos e incluso relativamente modernos, este oculus del domo todavía sigue siendo una ventana circular abierta, y, por consiguiente, la estructura sigue siendo hypaethral[15]. En los antiguos domos indios de madera, la abertura de

[14] *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.2; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-4; *Haṁsa Upaniṣad* I.3. Para el rompimiento del cráneo, ver *Gāruḍa Purāṇa* X.56-59, donde *bhitvā brahmarandhrakam* corresponde arquitectónicamente a *bhitvā kaṇṇikā-maṇḍalam* (*Dhammapada Atthakathā* III.66) y microcósmicamente a *bhitvā sūryamaṇḍalaṃ* («salir a través del disco solar») (*Maitri Upaniṣad* VI.30). En el Purāṇa, esta «salida» representa explícitamente el renacimiento del decedido desde el fuego sacrificial en el que se quema el cuerpo; *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.2.7.

Para el «ojo del corazón», cf. J. A. Comenius *The Labyrinth of the World* (1631, basado sobre J. V. Andreae, *Civis Christianus*), tr. Spinka (Chicago, 1942) capítulos 37, 38, 40 («en la bóveda de ésta mi cámara, una gran ventana redonda arriba», accesible sólo por medio de escalas; a través de ella, por una parte, Cristo mira abajo desde arriba, y por otra, «uno puede escudriñar adentro del más allá»).

[15] Por ejemplo, el Panteón Romano; cf. el grabado del Tempio della Tossa de Piranesi. «Aún hoy, para que él [Terminus] no vea algo por encima de él que no sean las estrellas, tienen los techos de los templos su pequeña abertura» («exiguum… foramen», Ovidio, *Fasti* II.667-668), Para la arquitectura islámica, cf. E. Diez en *Ars Islamica*, V (1938), 39, 45: «El espacio era el problema principal y se puso en relación con, y en dependencia de, el espacio infinito por medio de un *opaion* ampliamente abierto en el cenit de la cúpula. Esta relación con el espacio abierto se recalcaba siempre por medio de la linterna abierta al cielo en la arquitectura Occidental… El arte islámico aparece como la individuación de su base metafísica (*unendlichen Grund*)».

arriba está aparentemente cerrada por la clave de bóveda circular (*kaṇṇikā*) sobre la que encajan las vigas como los radios de una rueda o las varillas de un parasol; pero este plato está perforado, y de todos modos funciona como una puerta o lugar de salida, a cuyo través, los movedores a voluntad Perfectos (Arahants) y los «viajeros del cielo» se describen repetidamente como haciendo su salida; es una «puerta superior» (*agga-dvāra*)[16]. En las estructuras líticas indias más recientes, la sumidad de la espira está de la misma manera aparentemente cerrada por una losa de piedra circular (*āmalaka*), pero ésta está perforada también para la recepción de la espiga del pináculo que prolonga el eje central de toda la estructura; y se sigue usando el término *brahma-randhra*. Finalmente, en el mundo del que el cielo es el techo, el Sol mismo es la Janua Coeli, la «puerta de la liberación» (*mokṣa-dvāra*),

[16] Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Domo», «Pāli *kaṇṇikā*», y «*Svayamātṛṇṇā:* Janua Coeli»; para el *agga-dvāra*, cf. Coomaraswamy, «Algunas Fuentes de la Iconografía Budista», 1945, p. 473, nota 12. Para la salida por la vía del techo, cf. *Odisea* I.320 donde Atenea, al dejar la casa de Odiseo, «voló como un pájaro a través del oculus»; Cross and Slover, *Ancient Irish Tales* (1936), p. 92, «Y él [el dios Mider] la llevó a ella [Etain] fuera a través del agujero tragahumos de la casa… y ellos vieron dos cisnes dando vueltas»; y H. Rink , *Tales and Traditions of the Eskimo* (Londres y Edimburgo, 1875), pp. 60, 61, cuando «el *angakok* [el shaman] tenía que hacer un vuelo, saltaba a través de una abertura que aparecía por sí sola en el techo». Es a través de la abertura cósmica por donde el Hombre, el Hijo de Dios, mira abajo, y desciende (Hermes, *Lib*. I.14). Y de la misma manera que el *kaṇṇikā* es un símbolo del *samādhi*, «síntesis», así, como dice Pausianas, esta piedra clave griega es una «armonía» de «todo el edificio» (Pausianas, VIII.8.9 y IX.38.7).

En conexión con el término *agga-dvāra*, puede observarse que *agga* (= *agra*, cf. Platón, *Fedro* 247B y Filón, *De opificio mundi* 71), «sumidad», se predica del Buddha (*Aṇguttara Nikāya* II.17, *Dīgha Nikāya* III.147), que «abre las puertas de la inmortalidad» (*Vinaya-Piṭaka* I.7, *Dīgha Nikāya* II.33. *Majjhima Nikāya* I.167) y que, en este sentido, es un «Dios Puerta», como Agni (*Aitareya Brāhmaṇa* III.42) y como Cristo (San Juan 10:9; *Sum. Theol.* III.49.5), pues esta Janua Coeli es la puerta en la que se dice que los Buddhas están y llaman (*Saṁyutta Nikāya* II.58).

Se encontrará más material pertinente en P. Sartori, «Das Dach im Volksglauben», *Zeit. des Vereins f. Volkskunde*, XXV (1915), 228-241; K. Rhamm como lo reseña V. Ritter von Geramb, *ídem*, XXVI (1916); R. Guénon, «El Simbolismo del domo», *Études traditionelles*, XLIII (1938); F. J. Tritsch, «False Doors in Tombs», JHS, LXIII (1943), 113-115; y más generalmente en W. R. Lethaby, *Architecture, Mysticism, and Myth* (Nueva York, 1892).

la única vía por la que se sale del universo dimensionado, y así «se escapa enteramente»[17].

Hemos considerado hasta aquí el altar (siempre en algún sentido un hogar sacrificial, análogo al corazón) y el oculus del domo (siempre en algún sentido un símbolo del Sol) como las metas próxima y última del adorador que viene a visitar a la deidad, cuya «casa», hecha por el hombre, es el templo, para entregarse a sí mismo. El altar, como el hogar sagrado, está siempre teoréticamente en el centro u ombligo de la tierra, y el ojo solar del domo está siempre en el centro del techo o *coelum* inmediatamente encima de él; y éstos dos están conectados en principio, como en algunas estructuras antiguas lo estaban de hecho, por un pilar axial que a la vez une y separa el suelo y el techo, y que soporta a este último; ello es como era en el comienzo, cuando el cielo y la tierra, que habían sido uno, fueron «separados y apuntalados» por el Creador[18]. Es por este pilar —considerado como un puente[19] o una escala, o, debido a su inmaterialidad, como un pájaro en vuelo[20], y considerado, en todo caso, desde su base, pues «no hay ningún atajo aquí en el mundo»[21]— por donde debe hacerse el «difícil ascenso tras de Agni» (*dūrohaṇa, agner anvārohaḥ*)[22] desde abajo hasta la Puerta del Sol arriba; un ascenso

[17] *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.3.5, es decir, «a través del medio del Sol», *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.6.1, la Janua Coeli, *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* IV.14.5, IV.15.4 y 5, o la «Puerta del Sol» de *Maitri Upaniṣad* VI.30 y *Muṇḍaka Upaniṣad* I.2.11.

[18] *Ṛg Veda Saṁhitā passim*. En general, la columna axial del universo es un pilar (*mita, sthūṇā, vaṃśa, skambha*, etc.) de Fuego (*Ṛg Veda Saṁhitā* I.59.1, IV.5.1, X.5.6), de Vida (*Ṛg Veda Saṁhitā* X.5.6), de Luz solar (*Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.10.10), de Soplo o de Espíritu (*ranāḥ, passim*), es decir, es el Sí mismo (*ātman, Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.22). La separación primordial del cielo y de la tierra es común a los mitos de creación de todo el mundo.

[19] D. L. Coomaraswamy, «The Perilous Bridge of Welfare», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VIII (1944).

[20] *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* V.3.5.

[21] *Maitri Upaniṣad* VI.30.

[22] *Taittirīya Saṁhitā* V.6.8; *Aitareya Brāhmaṇa* IV.20-22.

que se imita también en incontables ritos de escalada, y, notablemente, en el del ascenso del poste sacrificial (*yūpa*) por el Sacrificador que, cuando alcanza su sumidad y alza su cabeza por encima de su capitel, dice en nombre de sí mismo y de su esposa: «Nosotros hemos alcanzado el cielo, hemos alcanzado a los dioses; nosotros hemos devenido inmortales, hemos devenido los hijos de Prajāpati»[23]. Pues entonces la distancia que separa el cielo de la tierra está temporalmente aniquilada; el puente queda detrás de ellos.

La naturaleza y la plena significación del pilar cósmico (*skambha*), el Axis Mundi mencionado arriba, puede entenderse mejor desde su descripción en *Atharva Veda Saṁhitā* X.7 y 8[24], o comprenderse mejor en los términos de la doctrina islámica del Qutb, con el que se identifica el Hombre Perfecto, y sobre el que giran todas las cosas. En el *Sadas* védico se representa por el poste-rey (*sthūṇa-rāja*, o *śālā-vaṁśa*) que el Sacrificador mismo erige, y que representa al Soplo Mediano[25], de la misma manera que, dentro del hombre, es el principio axial de la propia vida y ser de uno[26]. En el altar védico (del Fuego), que es una imagen construida del universo, éste es también el principio axial que pasa a través de los tres «ladrillos perforados del sí mismo (*svayamātṛṇṇā*), de los que el más alto corresponde a la Puerta del Sol de los textos posteriores; es un eje que —como la escala de Jacob— es la «vía arriba y abajo de estos mundos». Al visitar a la deidad cuya imagen o símbolo se

[23] *Taittirīya Saṁhitā* I.7.9, V.6.8, VI.6.4.2; *Śatapatha Brāhmaṇa* V.2.1.15. Cf. Coomaraswamy, «*Svayamātṛṇṇā*: Janua Coeli».

[24] *Atharva Veda Saṁhitā* X.7.35 y 82, «El *skambha* sostiene a la vez el cielo y la tierra… y ha habitado todas las existencias… Con él éstos dos [el cielo y la tierra] están separados y apuntalados, en él está todo lo que está enspirituado (*ātmanvat*), todo lo que alienta y parpadea».

[25] *Aitareya Āraṇyaka* III.1.4, III.2.1; *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* VIII; cf. Coomaraswamy, «El Beso del Sol», 1940, nota 30.

[26] *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.2.1, donde, en los cuerpos grosero y sutil de los individuos, «el Soplo Mediano es el pilar» (*madhyamah prānaḥ… sthūṇā*).

ha erigido en el seno del templo, el adorador está retornando al corazón y centro de su propio ser para cumplir una devoción que prefigura su resurrección y regeneración última desde la pira funeraria en la que se hace el Último Sacrificio.

Volvemos así nuevamente al concepto de las tres «casas» análogas —la corporal, la arquitectónica, y la cósmica— que el Espíritu de Vida habita y llena; y al mismo tiempo reconocemos que los valores del simbolismo arquitectónico más antiguo se conservan en las construcciones más recientes y sirven para explicar su uso[27]. Para concluir, sólo recalcaré lo que ya está implícito en lo expuesto, a saber, que el simbolismo arquitectónico indio, brevemente esbozado arriba, no es en modo alguno peculiarmente o exclusivamente indio, sino más bien de extensión mundial. Por ejemplo, que la estructura sagrada es un microcosmos, es decir, el mundo en una semejanza, es explícito entre los indios americanos; como observa Sartori, «Entre los indios huicholes… el templo se considera como una imagen del mundo, el techo como el cielo, y las ceremonias que se celebran durante la construcción se relacionan casi todas con este significado»[28], y como cuenta Speck en su descripción de la Gran Casa Delaware, «la Gran Casa representa el universo; su suelo, es la tierra; sus cuatro paredes, son los cuatro cuadrantes; su bóveda, es la cúpula del cielo arriba, donde reside el Creador en su indefinible supremacía… el poste central es el báculo del Gran Espíritu, con su pie sobre la tierra, con su pináculo que llega hasta

[27] «En efecto, es bien sabido que la construcción del altar del fuego es un sacrificio personal disfrazado… La actividad artística de la India siempre se ha resentido, lo hemos reconocido, de que la primera obra de arte brahmánico haya sido un altar donde el donador, dicho de otra manera el sacrificador, se unía a su dios», Paul Mus, *Barabuḍur* (París, 1935), I, *92, *94.

[28] Sartori, «Das Dach im Volksglauben», p. 233.

la mano del Ser Supremo sedente en su trono»[29]. De la misma manera, desde el punto de vista indio, se dice, con respecto a la vía arriba y abajo [de estos mundos], que «dentro de estos dos movimientos tiene su ser el templo hindú; su pilar central se erige desde el corazón del Vāstupuruṣa en el Brahmasthāna, desde el centro y corazón de la existencia en la tierra, y soporta el Prasāda Puruṣa en el Vaso de Oro en el esplendor del Empíreo»[30].

Finalmente, puesto que el templo es el universo en una semejanza, su interior obscuro está ocupado sólo por una única imagen o símbolo del Espíritu formador, mientras que externamente sus muros están cubiertos de representaciones de los Poderes Divinos en toda su multiplicidad manifestada. Al visitar el santuario, se procede hacia adentro, desde la multiplicidad a la unidad, de la misma manera que en la contemplación; y al retornar de nuevo al mundo exterior, se ve que uno ha estado rodeado por todas las innumerables formas que el Único Veedor y Agente adentro asume en su actividad como de juego. Y esta distinción

[29] F. G. Speck, sobre la gran casa india delaware, citado de *Publications of the Pennsylvania Historical Commission*, II (1931), por W. Schmidt, *High Gods in North America* (Oxford, 1933), p. 75. Fr. Schmidt observa, p. 78, que «los delawares están perfectamente acertados al afirmar esto, la importancia fundamental del poste del centro», y señala que lo mismo es válido para muchas otras tribus indias, entre quienes «el poste del centro de la cabaña ceremonial tiene una función simbólica completamente similar y pertenece así a los elementos religiosos más antiguos de Norte América».

Sobre la importancia del poste central, cf. también J. Strzygowski, *Early Church Art in Northern Europe* (Nueva York, 1928), p. 141, en conexión con las iglesias mastiladas de Noruega: «La aguja que marca la cúspide del eje perpendicular parece ser una reliquia del tiempo en que el único tipo era la iglesia de un solo mástil». Para China, cf. G. Ecke, «Once More Shen-T'ung Ssu and Ling-Yen Ssu», *Monumenta Serica*, VII (1942), 295 sig, Cf. el verso invocatorio del *Dasakumāracarita*: «Que el bastón de Su pie, el de el Zanqueador (Viṣnu), te cruce —es decir, el bastón del parasol del Brahmānda, el tallo del loto cósmico del Sacrificador de Ciento (de Brahmā), el mástil de la barca de la tierra, el asta del estandarte del río de la corriente del néctar, el poste del eje de la esfera planetaria, el pilar de la victoria sobre los tres mundos, y el bastón mortífero de los enemigos de los dioses —que éste sea tu medio de cruce».

[30] Kramrisch, *The Hindu Temple*, II, 361.

entre el mundo exterior y el santuario interior de un templo indio, dentro del que se entra «para nacer de nuevo de su seno obscuro»[31] es la misma distinción que hace Plotino cuando observa que el veedor de lo Supremo, siendo uno con su visión, «es como el que, habiendo penetrado en el santuario interior, deja las imágenes del templo detrás de él —aunque éstas devienen, una vez más, los primeros objetos de consideración cuando deja el santuario; pues Allí su conversación no era con la imagen, ni con el rastro, sino con la Verdad misma»[32].

La deidad que asume innumerables formas, y que no tiene ninguna forma, es uno y el mismo Puruṣa, y adorarle de uno u otro modo conduce a la misma liberación: «Como los hombres se acercan a Mí, así yo les doy la bienvenida»[33]. En último análisis, el ritual, como el del antiguo Sacrificio védico, es un procedimiento interior, cuyas formas exteriores son sólo un soporte, indispensable para aquellos que —aunque están en la vía— todavía no han alcanzado su meta, pero del que pueden prescindir aquellos que ya han encontrado el fin, y que, aunque pueden estar todavía en el mundo, no son de él. Mientras tanto, no puede haber peligro ni obstáculo más grande que el del iconoclasmo prematuro de aquellos que todavía confunden su existencia propia con su ser propio, y que todavía no han «conocido el Sí mismo»; éstos son la vasta mayoría, y para ellos el templo y todas sus figuraciones son mojones en su camino.

[31] *Ídem*, p. 358.
[32] Plotino, *Enéadas* VI.9.11.
[33] *Bhagavad Gītā* IV.11.

ENSAYOS SINÓPTICOS

«¿UNA FIGURA DE LENGUAJE O UNA FIGURA DE PENSAMIENTO?»* [34]

᾽Εγὼ δὲ τέχνην οὐ καλῶ, ὅ ἄν ἦ ἄλογον πρᾶγμα

Platón, *Gorgias* 465A[35]

Nosotros somos un pueblo peculiar. Digo esto haciendo referencia al hecho de que, mientras que casi todos los demás pueblos han llamado a su teoría del arte o de la expresión una «retórica» y han considerado el arte como un tipo de conocimiento, nosotros hemos inventado una «estética» y consideramos el arte como un tipo de sensación.

El original Griego de la palabra «estética» significa percepción por los sentidos, especialmente por la sensación. La experiencia estética es una facultad que nosotros compartimos con los animales y los vegetales, y es irracional. El alma «estética» es esa parte de nuestro compuesto psíquico que «siente» las cosas y reacciona a ellas: en otras palabras, es la parte «sentimental» de nosotros. Identificar nuestro acercamiento al arte con la persecución de estas reacciones, no es hacer arte «bello», sino aplicarlo sólo a la vida para el placer y desconectarlo de las vidas activa y contemplativa.

---

* [Este ensayo se escribió para *Figures of Speech or Figures of Thought: Collected Essays on the Traditional or "Normal" View of Art* (Londres, 1946).—ED.]

[34] Quintiliano IX.4.117, «Figura? Quae? cum orationis, tum etiam sententiae?». Cf. Platón, *República* 601B.

[35] «Yo no puedo dar razonablemente el nombre de "arte" a algo irracional». Cf. *Leyes* 890D, «La ley y el arte son los hijos del intelecto» (νοῦς). La sensación (αἴσθησις) y el placer (ἡδονή) son irracionales (ἄλογος; ver *Timeo* 28A, 47D, 69D). En el *Gorgias*, lo irracional es eso que no puede dar cuenta de sí mismo, eso que no es razonable, eso que no tiene *razón de ser*. Ver también Filón, *Legum Allegoriarum* I.48, «Pues como la hierba es el alimento de los seres irracionales, así los perceptibles

Así pues, nuestra palabra «estética» da por hecho lo que ahora se asume comúnmente, a saber, que el arte es evocado por las emociones, y que tiene como finalidad expresarlas y evocarlas de nuevo. Alfred North Whitehead observaba que «excitar las emociones por las emociones mismas, fue un tremendo descubrimiento»[36]. Nosotros hemos llegado a inventar una ciencia de nuestros gustos y disgustos, una «ciencia del alma», la psicología, y hemos substituido la concepción tradicional del arte como una virtud intelectual y la de la belleza como perteneciente al conocimiento[37] por meras explicaciones psicológicas. Nuestro resentimiento actual contra el significado en el arte es tan fuerte como implica la palabra «estética». Cuando hablamos de una obra de arte como «significante» intentamos olvidar que esta palabra sólo puede usarse seguida de un «de», que la expresión sólo puede ser significante *de* alguna tesis que tenía que ser expresada, y pasamos por alto que todo lo que no significa algo es literalmente *in-significante*. Ciertamente, si todo el fin del arte fuera «expresar emoción», entonces el grado de nuestra reacción emocional sería la medida de la belleza y todo juicio sería subjetivo, pues no puede haber ninguna disputa sobre gustos. Debe recordarse que una reacción es una «afección», y que toda afección es una pasión, es decir, algo sufrido o padecido pasivamente, y no —como en la operación del juicio— una actividad por nuestra parte[38]. Igualar el

---

sensiblemente (τὸ αἰσθητόν) han sido asignados a la parte irracional del alma». Αἴσθησις es justamente lo que el biólogo llama ahora «irritabilidad».

[36] Citado con aprobación por Herbert Read, *Art and Society* (Nueva York, 1937), p. 84 de Alfred North Whitehead, *Religion in the Making* (Nueva York, 1926).

[37] *Sum. Theol.* I-II.57.3C (el arte es una virtud intelectual); I.5.4 *ad* I (la belleza pertenece a la facultad cognitiva, no a la facultad apetitiva).

[38] «Patología…2. El estudio de las pasiones o emociones» (*The Oxford English Dictionary*, 1933, VII, 554). La «psicología del arte» no es una ciencia del arte sino de la manera en la que nosotros somos afectados por las obras de arte. Una afección (πάθημα) es pasiva; hacer o actuar (ποίημα, ἔργον) es una actividad.

amor del arte con un amor de las sensaciones «finas» es hacer de las obras de arte un tipo de afrodisíaco. Las palabras «contemplación estética desinteresada» son una contradicción en los términos y un puro sinsentido.

Por otra parte, la «retórica», cuyo original Griego significa pericia en el discurso público, implica una teoría del arte en tanto que la expresión efectiva de las tesis expuestas. Hay una diferencia muy grande entre lo que se dice buscando el efecto, y lo que se dice o se hace para que sea *efectivo*, y para que como tal *trabaje*, o no habría merecido la pena decirlo o hacerlo. Es cierto que hay una supuesta retórica de la producción de «efectos», de la misma manera que una supuesta poesía que consiste sólo en palabras emotivas, y un tipo de pintura que es meramente espectacular; pero este tipo de elocuencia que hace uso de las figuras de lenguaje por las figuras mismas, o meramente para que el artista se exhiba, o para traicionar la verdad en los tribunales de la ley, no es propiamente una retórica, sino una sofística, o arte de la adulación. Por «retórica» nosotros entendemos, con Platón y Aristóteles, «el arte de dar efectividad a la verdad»[39]. Así pues, mi tesis será que si nosotros nos proponemos usar o comprender cualesquiera obras de arte (con la posible excepción de las obras contemporáneas, que pueden ser «ininteligibles»[40]), debemos abandonar el término «estética», según su

[39] Ver Charles Sears Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928), p. 3, «Un arte de hablar real que no se apoya en la verdad no existe y nunca existirá» (*Fedro* 260E; cf. *Gorgias* 463-465, 513D, 517A, 527C, *Leyes*, 937E).

[40] Ver E. F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art* (Chicago, 1934), p. 98. «La maldición del cumplimiento artístico fue el cambio de lo visual como un medio de comprender lo no-visual, a lo visual como un fin en sí mismo y a la estructura abstracta de las formas físicas como la trascendencia puramente artística de lo visual… *una trascendencia enormemente extraña e ininteligible* para el hombre medio [léase normal]» (F. de W. Bolman, criticando a E. Kahler, *Man the Measure*, en *Journal of Philosophy*, XLI, 1944, 134-135; las bastardillas son mías).

aplicación presente, y retornar a «retórica», la «bene dicendi scientia» de Quintiliano.

Aquellos para quienes el arte no es un lenguaje sino un espectáculo podrán objetar que la retórica se relaciona primariamente con la elocuencia verbal y no con la vida de las obras de arte en general. Pero yo no estoy seguro de que incluso tales objetores estuvieran realmente de acuerdo en describir sus propias obras como mudas o inelocuentes. Sea como fuere, debemos afirmar que los principios del arte no son alterados por la variedad del material en el que el artista trabaja —materiales tales como el aire vibrante en el caso de la música, o de la poesía, la carne humana en el escenario, o la piedra, el metal, o la arcilla en la arquitectura, la escultura, y la alfarería. Tampoco puede decirse de un material que es más bello que otro; ustedes no pueden hacer una espada de oro mejor que una de acero. Ciertamente, puesto que el material como tal, es relativamente sin forma, es relativamente feo. El arte implica una transformación del material, la impresión de una forma nueva en el material que había sido más o menos sin forma; y es precisamente en este sentido como a la creación del mundo, a partir de una materia completamente sin forma, se le llama una «obra de adornamiento».

Hay buenas razones para el hecho de que la teoría del arte se haya expresado generalmente en los términos de la palabra hablada (o secundariamente, escrita). En primer lugar, es «por una palabra concebida en el intelecto» como el artista, ya sea humano o divino, trabaja[41]. En segundo lugar, aquellos cuyo arte propio era, como el mío, verbal, estudiaban naturalmente el arte de la expresión verbal, mientras

[41] *Sum. Theol.* I.45.6C, «Artifex autem per verbum in intellectu conceptum et per amorem suae voluntatis ad aliquid relatum, operatur; I.14.8C, «Artifex operatur per suum intellectum»; I.45.7C, «Forma artificiati est ex conceptione artificis». Ver también San Buenaventura, *Il Sententiarum* I-1.1.1 *ad* 3 y 4, «Agens per intellectum producit per formas». La informalidad es fealdad.

que aquellos que trabajaban en otros materiales no eran también necesariamente expertos en la formulación «lógica». Y finalmente, el arte de hablar puede comprenderse mejor por todos, que, digamos, el arte del alfarero, debido a que todos los hombres hacen uso del lenguaje (ya sea retóricamente, para comunicar un significado, o bien sofísticamente, para exhibirse a sí mismos), mientras que son relativamente pocos los artesanos de la arcilla.

Todas nuestras fuentes son conscientes de la identidad fundamental de todas las artes. Platón, por ejemplo, observa que «el experto, que está atento a lo mejor cuando habla, ciertamente no hablará al azar, sino con un fin en vista; él es justamente como todos los demás artistas, los pintores, constructores, carpinteros, etc.»[42]; y también, «las producciones de todas las artes son tipos de poesía, y sus artesanos son todos poetas»[43], en el amplio sentido de la palabra. «Demiurgo» (δημιουργός) y técnico (τεχνίτης) son las palabras griegas ordinarias para «artista» (*artifex*), y bajo estos encabezamientos Platón incluye no sólo a los poetas, pintores, y músicos, sino también a los arqueros, tejedores, bordadores, alfareros, carpinteros, escultores, granjeros, doctores, cazadores, y sobre todo a aquellos cuyo arte es el gobierno; Platón hace sólo una distinción entre creación (δημιουργία) y mera labor (χειρουργία), entre arte (τέχνη) e industria sin arte (ἄτεχνος τριβή)[44].Todos estos artistas, si son realmente hacedores y no

[42] *Gorgias* 503E.

[43] *El Banquete* 205C.

[44] Ver, por ejemplo, *El Estadista* 259E, *Fedro* 260E, *Leyes* 938A. (Cf. Hipócrates, *Fractures* 772, «vergonzoso y sin arte», y las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad»). «Pues en todos los pueblos bien gobernados hay un trabajo asignado a cada hombre que él debe cumplir» (*República* 406C). El «ocio» es la oportunidad de hacer este trabajo sin interferencia (*República* 370C). Un «trabajo para el ocio» es un trabajo que requiere una atención indivisa (Eurípides, *Andrómaca* 552). El punto de vista de Platón sobre el trabajo no difiere del de Hesíodo, que dice que el trabajo no es ningún oprobio sino el mejor don de los dioses a los hombres (*Los Trabajos y los días*, 295-296).

meramente industriosos, si son musicales y por consiguiente sabios y buenos, y si están en posesión de su arte (ἔντεχνος, cf. ἔνθεος) y son gobernados por él, son infalibles[45]. El significado primario de la palabra σοφία, «sabiduría», es el de «pericia», de la misma manera que el sánscrito *kauśalam* es «pericia» de todo tipo, ya sea en la hechura, en la acción, o en el conocimiento.

¿Para qué son todas estas artes?. Son siempre para suplir una necesidad o una deficiencia real o imaginada por parte del patrón humano, para quien, en tanto que cliente colectivo, trabaja el artista[46]. Cuando está trabajando para sí mismo, el artista, en tanto que un ser humano, es también un consumidor. Las necesidades a las que el arte tiene que servir pueden parecer materiales *o* espirituales, pero como insiste Platón, es uno y el mismo arte —o una combinación de ambos artes, práctico y filosófico— el que debe servir a la vez al cuerpo y al alma si ha de ser admitido en la Ciudad Ideal[47]. Veremos ahora que la propuesta de servir a los dos fines por separado es el síntoma peculiar de nuestra moderna «falta de corazón». Nuestra distinción entre «arte bello» y «arte aplicado» (que es ridícula, puesto que el arte bello mismo se aplica para dar placer) es como si «no sólo de pan»[48] hubiera significado

---

Siempre que Platón desaprueba las artes mecánicas, ello es con referencia a los tipos de trabajo cuya intención es sólo el bienestar del cuerpo, y que al mismo tiempo no proporcionan ningún alimento espiritual: Platón no relaciona la cultura con la ociosidad.

[45] *República* 342BC. Lo que se hace por arte se hace correctamente (*Alcibíades* I.108B). Se seguirá que aquellos que están en posesión de su arte, y que son gobernados por él, y no por sus propios impulsos irracionales, que anhelan las innovaciones, operarán de la misma manera (*República* 349-350, *Leyes* 660B). «El arte tiene fines fijados y medios de operación verificados» (*Sum. Theol.* II-II.47.4 *ad* 2, 49.5 *ad* 2). Es de esta misma manera como un oráculo, cuando habla *ex cathedra*, es infalible, pero no lo es el hombre cuando está hablando por sí mismo. Esto es similarmente verdadero en el caso de un gurú.

[46] *República* 369BC, *El Estadista* 279CD, *Epinomis* 975C.

[47] *República* 398A, 401B, 605-607; *Leyes* 656C.

[48] Deut. 8:3, Lucas 4:4.

«de pastel» para la elite que va a las exhibiciones, y «sólo pan» para la mayoría, y habitualmente para todos. La música y la gimnasia de Platón, que corresponden a lo que nosotros parecemos entender por «arte bello» y «arte aplicado» (puesto que una es para el alma y la otra para el cuerpo), nunca están divorciadas en su teoría de la educación; seguir sólo la primera conduce al afeminamiento, seguir sólo la segunda conduce a la brutalidad; el tierno artista no es más hombre que el rudo atleta; la música debe traducirse en gracias corporales, y el poder físico debe ejercitarse sólo en mociones mesuradas, no en mociones violentas[49].

Sería superfluo explicar cuales son las necesidades materiales a las que debe servir el arte: sólo necesitamos recordar que hay una censura de lo que debe o no debe hacerse, que debe corresponder a nuestro conocimiento de lo que es bueno o malo para nosotros. Está claro que un gobierno sabio, un gobierno de hombres libres por hombres libres, no puede permitir la manufactura y venta de productos que son necesariamente nocivos, por muy provechosa que tal manufactura pueda ser para aquellos cuyo único interés es vender, sino que debe insistir en esos modelos de vida cuyo mantenimiento fue una vez la función de los gremios y del artista individual «inclinado por la justicia, que rectifica la voluntad, a hacer su trabajo fielmente»[50].

En cuanto a los fines espirituales de las artes, lo que Platón dice es que los dioses nos dotaron de visión y de oído, y que «las Musas dieron

[49] *República* 376E, 410A-412A, 521E-522A, *Leyes* 673A. Platón siempre tiene en vista el logro de lo «mejor» a la vez para el cuerpo y para el alma, «puesto que no es bueno, ni enteramente posible que una sola especie se quede sola, pura y aislada consigo misma» (*Filebo* 63B; cf. *República* 409-410). «El único medio de salvación de estos males no es ejercitar el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma» (*Timeo* 88B).

[50] *Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 2 (basado en el punto de vista de la justicia de Platón, que asigna a cada hombre el trabajo para el que es naturalmente apto). Ninguna de las artes persigue su propio bien, sino sólo el del patrón (*República* 342B, 347A), que está en la excelencia del producto.

armonía al que puede usarlos intelectualmente (μετὰ νοῦ), no como una ayuda al placer irracional (ἡδονὴ ἄλογος), como se supone hoy, sino para asistir a la revolución interior del alma, para restaurarla al orden y a la concordia consigo misma. Y debido a la falta de medida y de la carencia de gracias en la mayoría de nosotros, los mismos dioses nos dieron el ritmo para los mismos fines»[51]; y que mientras que la pasión (πάθη), evocada por una composición de sonidos, «proporciona un placer de los sentidos (ἡδονή) al ininteligente, ella (la composición) da al inteligente ese contento del corazón que se induce por la imitación de la armonía divina producida en las mociones mortales»[52]. Esta delectación o felicidad última que se experimenta cuando nosotros participamos de la fiesta de la razón, que es también una comunión, no es una pasión sino un éxtasis, una salida de nosotros mismos y un ser en el espíritu: una condición que no es susceptible de análisis en los términos del placer o del dolor que pueden ser sentidos por los cuerpos o almas sensitivos.

El sí mismo anímico o sentimental se regocija en las superficies estéticas de las cosas naturales o artificiales, que le son afines; el sí mismo intelectual o espiritual se regocija en el orden de estas cosas, y se alimenta por lo que en ellas le es afín. El espíritu es una entidad descontenta mucho más que una entidad sensitiva; lo que el espíritu saborea, no son las cualidades físicas de las cosas, sino lo que se llama su olor o su sabor, por ejemplo «la pintura que no está en los colores», o «la música que no se escucha», es decir, no una figura sensible sino una forma inteligible. El «contento del corazón» de Platón es lo mismo que esa «beatitud intelectual» que la retórica india ve en la «saboreación del

[51] *Timeo* 470DE; cf. *Leyes* 659E, sobre el canto.

[52] *Timeo* 80B, parafraseado en Quintiliano IX.117, «docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem». Cf. *Timeo* 47, 90D.

sabor» de una obra de arte, una experiencia inmediata, y congenérica de la saboreación de Dios[53].

Esto no es en modo alguno una experiencia estética o psicológica, sino que implica lo que Platón y Aristóteles llaman una *katharsis*, y una «derrota de las sensaciones de placer» o de dolor[54]. La *katharsis* es una purga y una purificación sacrificial «que consiste en una separación, hasta donde ello es posible, entre el alma y el cuerpo»; en otras palabras, la *katharsis* es un tipo de morir, ese tipo de morir al que se dedica la vida del filósofo[55]. La *katharsis* Platónica implica un éxtasis, o un «apartamiento» entre el sí mismo energético, espiritual, e imperturbable, y el sí mismo pasivo, estético, y natural; implica un «ser o estar fuera de uno mismo» que es un ser o estar «en la mente recta de uno» y Sí mismo real, esa «in-sistencia» que Platón tiene en mente cuando «quiere nacer de nuevo en la belleza interior», y llama a esto una plegaria suficiente[56].

Platón reprende a su amadísimo Homero por atribuir a los dioses y a los héroes pasiones excesivamente humanas, y por las minuciosas imitaciones de estas pasiones que están tan bien calculadas para suscitar nuestras propias «sim-patías»[57]. La *katharsis* de la Ciudad de Platón no se ha de efectuar por exhibiciones tales como éstas, sino por el destierro de los artistas que se permiten imitar toda suerte de cosas, por vergonzosas que sean. Nuestros propios novelistas y biógrafos habrían

---

[53] *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3; cf. Coomaraswamy, The Transformation of Nature in Art, 1934, pp. 48-51.

[54] *Leyes* 840C. Sobre la *katharsis*, ver Platón, *El Sofista* 226-227, *Fedro* 243AB, *Fedón* 66-67, 82B, *República* 399E; Aristóteles, *Poética* VI.2.1499b.

[55] *Fedón* 67DE

[56] *Fedro* 279BC; así también Hermes, *Lib.* XIII.3,4, «Yo he salido de mí mismo», y Chuang-Tzu, cap. 2, «Hoy me he enterrado a mí mismo». Cf. Coomaraswamy, «Sobre Ser en la Mente Recta de Uno», 1942.

[57] *República* 389-398.

sido los primeros en partir, mientras que, entre los poetas modernos, no es fácil pensar en alguno, a quien Platón podría haber aprobado sinceramente, excepto William Morris.

La *katharsis* de la Ciudad es un paralelo de la del individuo; las emociones están conectadas tradicionalmente con los órganos de evacuación, debido precisamente a que las emociones son productos de desecho. Es difícil estar seguro del significado exacto de la bien conocida definición de Aristóteles, en la que la tragedia, «por su imitación de la piedad y del temor, efectúa una *katharsis* de éstos y de las pasiones afines»[58], aunque está claro que, para él también, la purificación es *de* las pasiones (παθήματα); debemos tener presente que, para Aristóteles, la tragedia era todavía, esencialmente, una representación de las acciones, y no del carácter. Ciertamente, no es una «suelta» periódica —es decir, una indulgencia periódica— de nuestras emociones «contenidas» lo que puede efectuar una emancipación de ellas; una suelta tal, como la ebriedad de un ebrio, sólo puede ser una situación pasajera[59]. En lo que Platón llama con aprobación el tipo de poesía «más

[58] [Aristóteles, *Poética* VI.2.1449b].

[59] El hombre estético es «el que es débil para levantarse contra el placer y el dolor» (*República* 556C). Si nosotros pensamos en la impasibilidad (ἀπάθεια, no lo que nosotros entendemos por «apatía», sino ser superior a los impulsos del placer y del dolor; cf. BG II.56) con horror, ello se debe a que nosotros «no querríamos vivir sin hambre ni sed ni sus afines, si no pudiéramos *sufrir* también (πάσχω, sánscrito *bādh*) las consecuencias naturales de estas pasiones», es decir, los placeres de comer, de beber y de gozar de los colores y sonidos finos (*Filebo* 54E, 55B). Nuestra actitud hacia los placeres y sufrimientos es siempre pasiva, cuando no, ciertamente, masoquista. [Cf. Coomaraswamy, *Time and Eternity*, 1947, p. 73 y notas].

Está muy claro en *República* 606 que la complacencia en una tormenta emocional es justamente lo que Platón no entiende por una *katharsis*; una indulgencia tal alimenta meramente las emociones mismas que nosotros estamos intentando suprimir. En el *Milinda Pañho* se encuentra un paralelo perfecto (*Milinda Pañho*, p. 76); de las lágrimas vertidas por la muerte de una madre o vertidas por amor de la Verdad, se pregunta cuales pueden llamarse una «cura» (*bhesajjam*) —es decir, una cura de la mortalidad del hombre— y se señala que las primeras son febriles, las segundas frías, y que es lo que es frío lo que cura.

austero», se presume que nosotros estamos saboreando un banquete de razón más bien que un «atracón» de sensaciones. Su *katharsis* es un éxtasis o liberación del «alma inmortal» respecto de las afecciones del «alma mortal», una concepción de la emancipación que tiene un estrecho paralelo en los textos indios, en los que la liberación se realiza por un proceso de «sacudirse los propios cuerpos de uno»[60]. El lector o espectador de la imitación de un «mito» es raptado de su personalidad habitual y pasible y, de la misma manera que en todos los demás rituales sacrificiales, deviene un dios por la duración del rito, y sólo retorna a sí mismo cuando se abandona el rito, cuando la epifanía acaba y cae el telón. Debemos recordar que todas las operaciones artísticas eran originalmente ritos, y que el propósito del rito (como la palabra τελετή implica) es sacrificar al hombre viejo y traer al ser a un hombre nuevo y más perfecto.

Podemos imaginar, entonces, lo que Platón, que expresaba una filosofía del arte que no es «suya propia», sino intrínseca a la Philosophia Perennis, habría pensado de nuestras interpretaciones estéticas y de nuestra aseveración de que el fin último del arte es simplemente complacer. Pues, como él dice, «el ornamento, la pintura, y la música que se hacen sólo para dar placer» son sólo «juguetes»[61]. En otras palabras, el «amante del arte» es un «play boy». Se admite que una mayoría de hombres juzgan las obras de arte por el placer que proporcionan; pero antes de descender a un nivel tal, Sócrates dice no, «ni aunque todos los bueyes y caballos y animales del mundo, por su persecución del placer, proclamen que tal es el criterio»[62]. El tipo de música que él aprueba no es una música multifaria y cambiante sino una

[60] *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.30.2 y 39.2; *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.7.3-4; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.13; *Śvetāśvatara Upaniṣad* V.14. Cf. *Fedón* 65-69.

[61] *El Estadista* 288C.

[62] *Filebo* 67B.

música canónica[63]; no el sonido de instrumentos «poli-armónicos», sino la simple música (ἁπλότης) de la lira acompañada por el canto «deliberadamente diseñado para producir en el alma esa sinfonía de la que hemos estado hablando»[64]; no la música de Marsyas el Sátiro, sino la música de Apolo[65].

Todas las artes, sin excepción, son imitativas. La obra de arte sólo puede juzgarse como tal (e independientemente de su «valor») por el grado en el que el modelo se ha representado correctamente. La belleza de la obra es proporcionada a su exactitud (ὀρθότης = *integritas sive perfectio*), o verdad (ἀλήθεια = *veritas*). En otras palabras, el juicio del artista respecto de su propia obra, por el criterio del arte, es una crítica basada en la proporción entre la forma esencial y la forma de hecho, entre paradigma e imagen. «Imitación» (μίμησις), una palabra que puede malinterpretarse fácilmente, como la frase de Santo Tomás de Aquino «El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operación»[66], puede tomarse erróneamente con la significación de que el mejor arte es el que es «más fiel a la naturaleza», entendiendo «naturaleza», como nosotros usamos la palabra ahora, en su sentido más limitado, es decir, no con referencia a la «Madre Naturaleza», Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus, sino a lo que quiera que se presenta a nosotros en nuestro entorno inmediato y natural, ya sea ello accesible a la observación (αἴσθησις) visualmente o de cualquier otro modo. En conexión con esto, es importante no pasar por alto que la delineación del carácter (ἦθος), en la literatura y la pintura, de la misma manera que la representación de la imagen de una fisonomía en el espejo, es un

[63] *República* 399-404; cf. *Leyes* 656E, 660, 797-799.

[64] *Leyes* 659E; ver también nota 86.

[65] *República* 399E; cf. Dante, *Paradiso* I.13-21.

[66] Aristóteles, *Física* II.2.194a 20, ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν —que emplea ambos medios adecuados hacia un fin conocido.

procedimiento empírico y realista, que depende de la observación. Por otra parte, la «Naturaleza» de Santo Tomás es esa Naturaleza «que al encontrarla», como dice el Maestro Eckhart, «todas sus formas se quiebran».

Ciertamente, la imitación o «re-presentación» de un modelo (incluso de un modelo «presentado») implica una semejanza (ὁμοία, *similitudo*, sánscrito *sādṛśya*), pero difícilmente lo que nosotros entendemos usualmente por «verosimilitud» (ὁμοιότης). Lo que se entiende tradicionalmente por «semejanza» no es una copia, sino una imagen afín (συγγενής) e «igual» a su modelo; en otras palabras un símbolo natural y «ad-ecuado» de su referente. La representación de un hombre, por ejemplo, debe corresponder realmente a la idea del hombre, pero no debe parecerse tanto a él como para engañar al ojo; pues la obra de arte, en lo que concierne a su forma, es una cosa hecha de mente y dirigida a la mente, pero una ilusión no es más inteligible que el objeto material que ella mimetiza. El modelado de un hombre en escayola no será una obra de arte; en cambio, la representación de un hombre sobre ruedas, donde la verosimilitud habría requerido pies, puede ser una «imitación» enteramente adecuada, bien y *verdaderamente* hecha[67].

[67] El arte es iconográficamente, la hechura de imágenes o copias de un modelo (παράδειγμα), ya sea visible (presentado) o ya sea invisible (contemplado); ver Platón, *República* 373B, 377E, 392-397, 402, *Leyes* 667-669, *El Estadista* 306D, *Crátilo* 439A, *Timeo* 28AB, 52BC, *El Sofista* 234C, 236C; Aristóteles, *Poética* I.1-2. De la misma manera, las obras de arte indias se llaman imitaciones o conmensuraciones (*anukṛti*, *tadākāratā*, *pratikṛti*, *pratibimba*, *pratimāna*), y se requiere una semejanza (*sārūpya*, *sādṛśya*). Esto no significa que sea una semejanza en todos los respectos lo que se necesita para evocar el original, sino una igualdad en cuanto a la quididad (τοσοῦτον, ὅσον) y la queidad (τοιοῦτον, οἷον) —o la forma (ἰδέα) y la fuerza (δύναμις)— del arquetipo. Es en esta «igualdad real» o «adecuación» (αὐτό τὸ ἴσον) donde está la verdad y la belleza de la obra (*Leyes* 667-668, *Timeo* 28AB, *Fedón* 74-75). Hemos mostrado en otra parte que el *sādṛśya* indio no implica una ilusión, sino sólo una equivalencia real. Está claro en *Timeo* 28-29 que por «igualdad» y «semejanza» Platón entiende también un parentesco (συγγένεια) y una analogía (αναλογία) real, y que son estas cualidades las que hacen posible que una imagen «interprete» o «deduzca» (ἐξηγέομαι, cf. sánscrito

El matemático puede hablar con perfecto derecho de una «ecuación bella» y sentir por ella lo que nosotros sentimos por el «arte»[68]. La belleza de la ecuación admirable es el aspecto atractivo de su simplicidad. Una única forma es la forma de muchas cosas diferentes. De la misma manera, la Belleza, tomada absolutamente, es la ecuación que es la forma única de todas las cosas, cosas que son ellas mismas bellas en la medida en que participan en la simplicidad de su fuente. «La belleza de la línea recta y del círculo, y del plano y de las figuras sólidas formadas de éstos… no es, como la de otras cosas, relativa, sino siempre absolutamente bella»[69]. Sabemos que Platón, que es quien dice esto, está siempre alabando lo que es antiguo y desaprobando las innovaciones (innovaciones cuyas causas son siempre estéticas, en el sentido más estricto y peor de la palabra), y que coloca las artes formales y canónicas de Egipto muy por encima del arte humanista griego que él vio ponerse de moda[70]. El tipo de arte que Platón ratificaba era precisamente lo que nosotros conocemos ahora como arte geométrico griego. El hecho de que Platón admirara este tipo de arte «primitivo», no debemos pensar que se deba primariamente a sus valores decorativos, sino a su verdad o exactitud, *debido* a la cual tiene el tipo de belleza que es universal e invariable, puesto que sus ecuaciones son «afines» a los Primeros Principios, de los que, los mitos y los misterios, contados o

---

ānī) a su arquetipo. Por ejemplo, las palabras son εἴδωλα de cosas (*El Sofista* 234C), los «nombres verdaderos» no son correctos por accidente (*Crátilo* 387D, 439A), el cuerpo es un εἴδωλον del alma (*Leyes* 959B), y estas imágenes son al mismo tiempo iguales y sin embargo diferentes de sus referentes. En otras palabras, lo que Platón entiende por «imitación» y por «arte» es un «simbolismo adecuado» [cf. la distinción entre imagen y duplicado, *Crátilo* 432].

[68] «Los modelos del matemático, como los del pintor o los del poeta, deben ser *bellos*» (G. H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, Cambridge, 1940, p. 85); cf. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, cap. 9.

[69] *Filebo* 51C. Para la belleza por participación, ver *Fedón* 100D; cf. *República* 476; San Agustín, *Confesiones* X.34; Dionisio, *De divinis nominibus* IV.5.

[70] *Leyes* 657AB, 665C, 700C.

representados, son imitaciones en otros tipos de material. Las formas de los tipos de arte más simple y más severo, el tipo de arte sinóptico que nosotros llamamos «primitivo», son el lenguaje natural de toda la filosofía tradicional; y por esta misma razón la dialéctica de Platón hace un uso continuo de *figuras* de lenguaje, que son en realidad figuras de pensamiento.

Platón sabía tan bien como los filósofos Escolásticos que el artista como tal no tiene responsabilidades morales, y que puede pecar como un artista sólo si deja de considerar únicamente el bien de la obra que ha de hacerse, cualquiera que pueda ser[71]. Pero, como Cicerón, Platón sabe igualmente que «aunque es un artista, también es un hombre»[72] y que, si es un hombre libre, es responsable como tal por todo lo que emprende hacer; un hombre que, si representa lo que no debe ser representado y trae a la existencia cosas indignas de los hombres libres, debe ser castigado, o al menos confinado o exilado como cualquier otro criminal o loco. Es precisamente a esos poetas u otros artistas que imitan todo y que no se avergüenzan de representar o incluso de «idealizar» cosas esencialmente bajas, a quienes Platón, sin ningún respeto de sus capacidades, por grandes que sean, desterraría de la sociedad de los hombres racionales, «no sea que de la imitación de las cosas vergonzosas los hombres embeban su actualidad»[73], es decir, por las mismas razones que, en momentos de cordura (σωφροσύνη), nosotros vemos conveniente condenar la exhibición de películas de gansters en las que se hace del malhechor un héroe, o estamos de acuerdo en prohibir la manufactura de los alimentos más sofisticadamente adulterados.

[71] *Leyes* 670E; *Sum. Theol.* I.91.3, I-II.57.3 *ad* 2.

[72] Cicerón, *Pro quinctio* XXV.78.

[73] *República* 395C; cf. 395-401, esp. 401BC, 605-607, y *Leyes* 656C.

Si nosotros no nos atrevemos a preguntar, con Platón, «¿imitaciones de qué tipo de vida?» e «¿imitaciones de la apariencia o de la realidad, del fantasma o de la verdad?»[74] ello se debe a que nosotros ya no estamos seguros de qué tipo de vida debemos imitar por nuestro propio bien y felicidad, y a que, en nuestra mayor parte, estamos convencidos de que nadie sabe o puede saber la verdad final sobre nada: nosotros sólo sabemos lo que «aprobamos», es decir, lo que nos *agrada* hacer o pensar, y deseamos más una libertad para hacer y pensar lo que nos agrada que una liberación del error. Nuestros sistemas educativos son caóticos debido a que nosotros no somos unánimes en la cuestión de *para qué* se educa, exceptuando la auto-expresión. Pero toda la tradición está de acuerdo en cuanto a qué tipos de modelos se han de imitar: «La ciudad nunca puede ser feliz a menos que sea diseñada por esos pintores que siguen un original divino»[75]; «Los oficios tales como la construcción y la carpintería… toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»[76]; «Mira, haz todas las cosas de acuerdo con el modelo que se te mostró en el monte»[77]; «Es en imitación (*anukṛti*) de las formas divinas como toda forma (*śilpa*) humana se inventa aquí»[78]; «Hay este arpa divina, ten la seguridad; esta arpa humana viene al ser en su semejanza» (*tad anukṛti*)[79]; «Nosotros debemos hacer lo que los Dioses hicieron primero»[80]. *Ésta* es la «imitación de la Naturaleza en su manera de operación», y, como la primera creación, es la imitación de un modelo inteligible, no de un modelo perceptible.

---

[74] *República* 400A, 598B; cf. *Timeo* 29C.

[75] *República* 500E.

[76] Plotino, *Enéadas* V.9.11, como Platón, *Timeo* 28AB.

[77] Éxodo 25:40.

[78] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

[79] *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* VIII.9.

[80] *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.2.1.4; cf. III.3.3.16, XIV.1.2.26, y *Taittirīya Saṁhitā* V.5.4.4. Siempre que los Sacrificadores pierden el rastro, se les pide que contemplen (*cetayadhvam*), y la forma requerida vista así deviene su modelo. CF. Filón, *Moisés* II.74-76.

Pero tal imitación de los principios divinos sólo es posible si nosotros los hemos conocido «como ellos son», pues si nosotros mismos no los hemos visto, nuestra iconografía mimética, basada en la opinión, será completamente defectiva; nosotros no podemos conocer el reflejo de algo a menos que conozcamos lo que se refleja en el reflejo[81]. La base de la crítica de Platón a los poetas y pintores naturalistas es que ellos no conocen nada de la realidad de las cosas, sino sus apariencias, para las que su visión es excesiva: sus imitaciones no son de los originales divinos, sino sólo copias de copias[82]. Y viendo que sólo Dios es verdaderamente bello, y que toda otra belleza es por participación, sólo puede llamarse bella una obra de arte que ha sido trabajada, en su tipo (ἰδέα) y en su significación (δύναμις), según un modelo eterno[83]. Y puesto que los modelos eternos e inteligibles son suprasensuales e invisibles, evidentemente «no es por la observación» sino en la contemplación donde deben conocerse[84]. Así pues, son necesarios dos

[81] *República* 377, 402, *Leyes* 667-668, *Timeo* 28AB, *Fedro* 243AB (sobre ἁμαρτία περὶ μυθολογίαν), *República* 382BC (el mal uso de las palabras es un síntoma de enfermedad en el alma).

[82] Ver *República* 601, por ejemplo. Porfirio nos cuenta que Plotino se negaba a tener su retrato pintado, objetando, «¿Debo yo consentir en dejar, como un espectáculo deseable para la posteridad, una imagen de una imagen?». Cf. Asterius, obispo de Amasea, ca. 340 d. C.: «No pintéis ningún Cristo: pues la sola humildad de su encarnación le basta» (Migne, *Patrologia graeca* XI.167). La base real de la objeción Semítica a las imágenes esculpidas, y de todo otro iconoclasmo, no es una objeción al arte (al simbolismo adecuado), sino una objeción a un realismo que implica un culto esencialmente idólatra de la naturaleza. La figuración del Arca, acordemente al modelo que fue visto sobre el monte (Éxodo 25:40), no es «ese tipo de imaginería con referencia al que se dio la prohibición» (Tertuliano, *Contra Marcionem* II.22).

[83] *Timeo* 28AB; cf. nota 34. Los símbolos que son justamente sancionados por un arte hierático, no son convencionalmente correctos, sino *naturalmente* correctos (ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα, *Leyes* 657A). Por consiguiente, hay que distinguir entre el *simbolismo que sabe* y el *simbolismo que busca*. Es el primero el que el iconógrafo puede y debe comprender, pero difícilmente será capaz de hacerlo a menos de que él mismo esté acostumbrado a pensar en estos términos precisos.

[84] Las realidades se ven «con el ojo del alma» (*República* 533D), «con el alma sola y sólo consigo misma» (*Teeteto* 186A, 187A), «contemplando siempre lo que es auténtico» (πρὸς τὸ κατὰ ταὐτά ἔχον βλέπων ἀεί, *Timeo* 28A; cf. πρὸς τὸν θεὸν βλέπειν, *Fedro* 253A), y así, «por intuición de lo

actos, uno de contemplación y otro de operación, para la producción de cualquier obra de arte[85].

Pasamos ahora al juicio de la obra de arte, primero por el criterio del arte, y segundo con respecto a su valor humano. Como ya hemos visto, una obra de arte sólo puede juzgarse como tal, no por nuestras reacciones, agradables u otras, sino por su perfecta exactitud, belleza, o perfección, o verdad —en otras palabras, por la igualdad o proporción de la imagen hacia su modelo. Es decir, vamos a considerar sólo el bien de la obra que ha de hacerse, lo cual constituye esencialmente la tarea del artista. Pero también tenemos que considerar el bien del hombre para quien se hace la obra, ya sea que este «cliente» (χρώμενος) sea el artista mismo o algún otro patrón[86]. Este hombre juzga de otra manera, es decir, no, o no sólo, por esta verdad o exactitud, sino por la utilidad o aptitud (ὠφελεια) del artefacto para servir al propósito de su intención original (βούλησις), a saber, la necesidad (ἔνδεια) que fue la primera y que es también la última causa de la obra. La exactitud y la aptitud juntas constituyen la «entereidad» (ὑγιεινόν) de la obra, es decir, su rectitud última (ὀρθότης)[87]. La distinción entre belleza y utilidad es lógica, pero no real (*in re*).

---

que realmente es» (περὶ τὸ ὄν ὄντως ἐννοίαις, *Filebo* 59D). De la misma manera en la India, sólo cuando los sentidos se han retirado de sus objetos, sólo cuando el ojo se ha vuelto (*āvṛtta cakṣus*), y sólo con el ojo de la Gnosis (*jñāna cakṣus*), puede aprehenderse la realidad.

[85] El *actus primus* contemplativo (θεωρία, sánscrito *dhī, dhyāna* y el *actus secundus* operativo (ἀπεργασία, sánscrito *karma*) de los filósofos escolásticos.

[86] «Un hombre es capaz de engendrar las producciones del arte, pero la capacidad de juzgar su utilidad (ὠφελία) o peligrosidad para sus usuarios pertenece a otro» (*Fedro* 274E). Los dos hombres están unidos en el hombre integral y conocedor completo, como lo están en el Arquitecto Divino cuyos «juicios» están registrados en Génesis 1:25 y 31.

[87] *Leyes* 667; para una necesidad como primera y última causa, ver *República* 369BC. En cuanto a la «entereidad», cf. Richard Bernheimer, en *Art: A Bryn Mawr Symposium* (Bryn Mawr, 1940), pp. 28-29: «Debe haber un profundo propósito ético en todo arte, del que la estética clásica era enteramente consciente… Haber olvidado este propósito ante el espejismo de los modelos y diseños

Así cuando se ha rechazado el gusto como un criterio para el arte, el Extranjero de Platón recapitula así, «El juez de algo que se ha hecho (ποίημα) debe conocer su esencia —cuál es su intención ((βούλησις) y qué es la cosa real de lo que ello es una imagen— o, en otro caso, difícilmente será capaz de diagnosticar si ello acierta o yerra el blanco de su intención». Y también, «El crítico experto de una imagen, ya sea en pintura, música, o en cualquier otro arte, debe conocer tres cosas, a saber, cuál era el arquetipo, y, en cada caso, si se hizo correctamente y si se hizo bien… ya sea que la representación fuera un dios (καλόν) o

---

absolutos es quizás la falacia fundamental del movimiento abstracto en el arte». El abstraccionista moderno olvida que el formalista Neolítico no era un decorador de interiores sino un hombre metafísico que tenía que vivir de su ingenio.

La indivisibilidad de belleza y uso se afirma en Jenofonte, *Memorabilia* III.8.8, «que la misma casa sea a la vez bella y útil era una lección en el arte de construir casas como deben ser» (cf. IV.6.9). «Omnis enim artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile… Scientia reddit opus pulcrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile» (San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* 13; tr. de Vinck: «Todo hacedor intenta producir un objeto bello, útil y duradero… el conocimiento hace a una obra bella, la voluntad la hace útil, y la perseverancia la hace duradera»). Así, para San Agustín, el estilo es «et in suo genere pulcher, et ad usum nostrum accommodatus» (*De vera religione* 39). Filón define el arte como «un sistema de conceptos coordinados hacia un fin útil» (*Congr.* 141). Sólo aquellos cuya noción de utilidad es únicamente con referencia a las necesidades corporales, o, por otra parte, los seudomísticos que desprecian el cuerpo más bien que usarlo, propugnan la «inutilidad» del arte: así Gautier, «No hay nada verdaderamente bello excepto lo que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo» (citado por Dorothy Richardson, «Saintsbury and Art for Art's Sake in England», PMLA, XLIX, 1944, 245), y Paul Valéry (Ver Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 95). El cínico «todo lo que es útil es feo» de Gautier ilustra adecuadamente las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad»; difícilmente podría imaginarse un juicio crítico más severo del mundo moderno, en el que las utilidades son realmente feas. Como dijo H. J. Massingham, «La combinación de uso y belleza es parte de lo que solía llamarse "la ley natural" y es indispensable para la autoconservación», y la civilización «está pereciendo» debido precisamente al olvido de este principio (*This Plot of Earth*, Londres, 1944, p. 176). El mundo moderno está muriendo de su propia mezquindad, debido a que *su* concepto de utilidad práctica está limitado a lo que «puede usarse directamente para la destrucción de la vida humana, o para la acentuación de las presentes desigualdades en la distribución de la riqueza» (Hardy, *A Mathematician's Apology*, p. 120, nota), y sólo bajo estas condiciones sin precedentes los escapistas han podido proponer que lo útil y lo bello son opuestos.

no»[88]. El juicio completo, hecho por la totalidad del hombre, es en cuanto a si la cosa bajo consideración se ha hecho a la vez verdaderamente *y* bien. Sólo «para la turba lo bello y lo justo están separados»[89]; para la turba, diremos nosotros, de los «estetas», de los hombres que sólo «conocen lo que les gusta».

De los dos juicios, respectivamente por el arte y por el valor, sólo el primero establece la existencia del objeto como una obra de arte verdadera y no como una falsificación (ψεῦδος) de su arquetipo: normalmente es un juicio que el artista hace antes de permitir que la obra deje su taller, y así es un juicio que se presupone realmente cuando nosotros, como patrones o usuarios, nos proponemos evaluar la obra. Sólo bajo ciertas condiciones, que son típicas de la manufactura y el comercio moderno, deviene necesario que el patrón o el cliente pregunten si el objeto que ha encargado o que se propone comprar es realmente una verdadera obra de arte. Bajo condiciones normales, donde el trabajo es una vocación y el artista se inclina a no considerar, *y es libre* para no considerar nada sino el bien de la obra que ha de hacerse, es superfluo preguntar, ¿Es esto una «verdadera» obra de arte?. Sin embargo, cuando la pregunta debe formularse, o si nosotros queremos formularla para comprender completamente la génesis de la obra, entonces las bases de nuestro juicio, en este respecto, serán las mismas que para el artista original; nosotros debemos saber lo que la obra tiene intención de recordarnos, y si ella es igual a (es un «símbolo adecuado» de) este contenido, o si por falta de verdad traiciona este paradigma. En todo caso, cuando se ha hecho este juicio, o se da por establecido, podemos proceder a preguntar si la obra tiene o no un valor para nosotros, a preguntar si servirá a nuestras necesidades. Si nosotros somos

[88] *Leyes* 668C, 669AB, 670E.
[89] *Leyes* 860C.

hombres completos, no tales que vivamos de pan sólo, la pregunta se formulará con respecto a las necesidades espirituales y físicas que han de satisfacerse juntas; nosotros preguntaremos si el modelo se ha elegido bien, y si se ha aplicado al material de manera que sirva a nuestra necesidad inmediata; en otras palabras, «¿Qué dice?» y si «¿Funcionará?». Si nosotros hemos pedido un pan que alimente a todo el hombre, y recibimos una piedra, por muy fina que sea nosotros no estamos moralmente sujetos a «pagar el pato», aunque podamos estarlo legalmente. Todos nuestros esfuerzos para obedecer al Diablo y «mandar a esta piedra que se haga pan» están condenados al fracaso.

Una de la virtudes de Platón, y la de toda doctrina tradicional sobre el arte, es que el «valor» jamás se entiende como un valor exclusivamente espiritual o exclusivamente físico. No es ventajoso, ni enteramente posible, separar estos valores, haciendo unas cosas sagradas y otras profanas: la sabiduría más alta debe estar «mezclada»[90] con el conocimiento práctico, la vida contemplativa debe estar combinada con la vida activa. Los placeres que pertenecen a estas vidas son enteramente legítimos, y sólo han de excluirse aquellos placeres que son irracionales, bestiales, y en el peor sentido de las palabras seductivos y distractorios. La música y la gimnasia de Platón, que corresponden a nuestra cultura y entrenamiento físico, no son cursos alternativos, sino partes esenciales de una y la misma educación[91]. La filosofía es la forma más alta de música (cultura), pero el filósofo que ha escapado de la caverna debe retornar a ella para participar en la vida cotidiana del mundo y, literalmente, para jugar el juego[92]. El criterio de la «totalidad» de Platón implica que no debe hacerse nada, y que nada puede ser realmente digno de ser tenido,

[90] *Filebo* 61B.

[91] *República* 376E, 410-412. 521E-522A.

[92] *República* 519-520, 539E, *Leyes* 644, y 803 conjuntamente con 807. Cf. *Bhagavad Gītā* III.1-25; también Coomaraswamy, «Līlā», 1941, y «Juego y Seriedad», 1942.

si no es al mismo tiempo correcto o verdadero o formal o bello (cualquiera que sea la palabra que usted prefiera) *y* adaptado al buen uso.

Pues, para expresar la doctrina Platónica en palabras mas familiares, «Escrito está que no sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios,… ese pan que descendió del cielo»[93], es decir, no de meras utilidades sino también de esas «realidades divinas» y de esa «belleza causal» con las que las obras de arte integrales están informadas, de manera que ellas también viven y hablan. Justamente en la medida en que nosotros intentamos vivir de pan sólo y de todas las demás ventajas, in-significantes que el «pan sólo» incluye —buenas como ventajas, pero malas como *meras* ventajas—nuestra civilización contemporánea puede llamarse acertadamente inhumana y debe compararse desfavorablemente con las culturas «primitivas» en las que, como los antropólogos nos aseguran, «las necesidades del cuerpo y del alma se satisfacían juntas»[94]. La manufactura para las necesidades del cuerpo sólo es la maldición de la civilización moderna.

Si nosotros nos propusiéramos elevar nuestro modelo de vida al nivel salvaje, en el que no hay ninguna distinción entre arte aplicado o sagrado y arte profano, ello no implicaría, necesariamente, el sacrificio de ninguna de las necesidades o incluso de las conveniencias de la vida, sino sólo de los lujos, sólo de aquellas utilidades que no son al mismo tiempo útiles *y* significantes. Si una tal proposición de volver a los niveles de la cultura primitiva parece ser utópica e impracticable, ello se debe solamente a que una manufactura de utilidades significantes tendría que ser una manufactura para el uso, para el uso del hombre integral, y

[93] Deut. 8:3, Lucas 4:4, Juan 6:58.

[94] R. R. Schmidt, *Dawn of the Human Mind* (*Der Geist der Vorzeit*), tr. R. A. S. Macalister (Londres, 1936), p. 167.

no para el provecho del vendedor. El precio que habría que pagar por devolver al mercado, que es adonde pertenecen, cosas tales como ahora sólo se ven en los museos sería el de la revolución económica. Con toda certeza, puede dudarse que nuestro cacareado amor del arte se extienda tan lejos.

Se ha preguntado a veces si el «artista» puede sobrevivir bajo las condiciones modernas. En el sentido en el que la palabra se usa por aquellos que hacen la pregunta, uno no ve cómo podría ser esto, o porqué debería sobrevivir el artista. Pues, de la misma manera que el artista moderno no es un miembro útil o significante de la sociedad, sino sólo un miembro ornamental, así el trabajador moderno no es nada sino un miembro útil y no es significante ni ornamental. Es cierto que tendremos que seguir trabajando, pero no es tan cierto que nosotros no podamos vivir, y muy apropiadamente, sin los exhibicionistas de nuestros estudios, galerías y campos de juego. Nosotros no podemos prescindir del arte, debido a que el arte es el conocimiento de cómo deben hacerse las cosas; el arte es el principio de la manufactura (*recta ratio factibilium*), y aunque un juego sin arte puede ser inocente, una manufactura sin arte es meramente trabajo embrutecedor y un pecado contra la integralidad de la naturaleza humana; nosotros *podemos* prescindir de los artistas «finos», cuyo arte no se «aplica» a algo, y cuya manufactura del arte organizado en estudios es la inversa de la manufactura sin arte del obrero en las factorías; y *debemos* ser capaces de prescindir de los obreros de base «cuyas almas están agobiadas y mutiladas por sus ocupaciones vulgares como sus cuerpos están desfigurados por sus artes mecánicas»[95].

[95] *República* 495E; cf. 522B, 611D, *Teeteto* 173AB. Que «la industria sin arte sea brutalidad», es difícilmente halagador para aquellos cuya admiración del sistema industrial es igual a su interés en él. Aristóteles define como «esclavos» a aquellos que no tienen nada que ofrecer excepto sus cuerpos (*Política* I.5.1254b 18). El sistema industrial de producción para el provecho, se apoya finalmente en

En conexión con todas las artes, ya sea la del alfarero, la del pintor, la del poeta, o la del «artesano de la libertad cívica», Platón mismo examina la relación entre la práctica de un arte y el ganarse una manutención[96]. Señala que la práctica de un arte y la capacidad de ganarse la vida son dos cosas diferentes; que el artista (en el sentido de Platón y de las filosofías sociales Cristiana y Oriental) no gana salarios con su arte. El artista *trabaja por* su arte, y, sólo accidentalmente, es un comerciante si vende lo que hace. Puesto que su arte es una vocación, es íntimamente suyo y pertenece a su naturaleza propia, y la delectación que obtiene de él perfecciona la operación. No hay nada en lo que él querría trabajar (o «jugar») que no sea su trabajo; para él, el estado de ocio sería una abominación hecha de aburrimiento. Esta situación, en la que cada hombre hace lo que es naturalmente (κατὰ φύσιν = sánscrito *svabhāvatas*) suyo hacer (τὸ ἑαυτοῦ πράττειν = sánscrito *svadharma*, *svakarma*), no es sólo el tipo de la Justicia[97], sino que, además, bajo estas condiciones (es decir, cuando el hacedor ama trabajar), «se hace más, y mejor hecho, y con más facilidad, que de ninguna otra manera»[98]. Los

el trabajo de tales «esclavos», o literalmente «prostitutas». Su libertad política, no hace de los trabajadores de la cadena de montaje y demás «mecánicos bajos» lo que Platón entiende por «hombres libres».

[96] *República* 395B, 500D, Cf. Filón, *De opificio mundi* 78.

[97] *República* 433B, 443C.

[98] *República* 370C; cf. 347E, 374BC, 406C. Paul Shorey tuvo la ingenuidad de ver en la concepción de la sociedad vocacional de Platón una anticipación de la división del trabajo de Adam Smith; ver *The Republic*, tr. and ed. P. Shorey (LCL, 1935), I, 150-151, nota b. En realidad, las dos concepciones no podrían ser más contrarias. En la división del trabajo de Platón se da por establecido, no que el artista sea un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista; su especialización es para el bien de todos los concernidos, el productor y el consumidor igualmente. La división del trabajo de Adam Smith no beneficia a nadie excepto al empresario y al vendedor. Platón, que detestaba todo «fraccionamiento de la facultad humana» (*República* 395B), difícilmente podría haber visto en *nuestra* división del trabajo un tipo de justicia. La investigación moderna ha redescubierto que los «trabajadores *no* están gobernados primariamente por motivos económicos» (ver Stuart Chase, «*What Makes the Worker Like to Work?*», *Reader's Digest*, Febrero de 1941, p. 19).

artistas no son comerciantes. «Saben como hacer, pero no como atesorar»[99]. Bajo estas condiciones el trabajador y hacedor no es un alquilado, sino alguien cuyo salario le permite seguir trabajando y haciendo. Como cualquier otro miembro de una sociedad feudal, en la que los hombres no son «alquilados», sino que todos son enfeudados y todos poseídos de una herencia vigente, su situación es la de un profesional cuya recompensa es por donación o dotación y no «por tanto la hora».

La separación entre el motivo creativo y el motivo de provecho no sólo deja al artista libre para poner el bien de la obra por encima de su propio bien, sino que, al mismo tiempo, abstrae de la manufactura la mancha de la simonía, o el «tráfico en las cosas sagradas»; y esta conclusión, que suena tan extraña en nuestros oídos, para quienes el trabajo y el juego son actividades igualmente seculares, está completamente de acuerdo con el orden tradicional, en el que la operación del artista no es una labor insignificante, sino, literalmente, un rito significante y sagrado, y, en la misma medida que el producto mismo, un símbolo adecuado de una realidad espiritual. Por consiguiente, la operación del artista es una vía, o más bien *la* vía, por la que el artista, ya sea alfarero o pintor, poeta o rey, puede erigirse o edificarse (ἐξορθόω) inmejorablemente a *sí mismo*, al mismo tiempo que «verifica» o «co-rectifica» (ὀρθόω) su obra[100]. Ciertamente, la obra

[99] Chuang-tzu, según lo cita Arthur Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China* (Londres, 1939), p. 62. No es verdadero decir que «el artista es un mercenario que vive por la venta de sus propias obras» (F. J. Mather, *Concerning Beauty*, Princeton, 1935, p. 240). El artista no está trabajando para hacer dinero sino que acepta dinero (o su equivalente) para poder continuar trabajando en su vida —y digo «trabajando en su *vida*» debido a que el hombre *es* lo que él hace.

[100] «Un hombre alcanza la perfección por la devoción a su trabajo propio … alabando con su trabajo propio a Quien tejió este todo… Quienquiera que hace el trabajo asignado por su propia naturaleza no incurre en ningún pecado» (*Bhagavad Gītā* XVIII.45-46).

«verdadera» sólo puede hacerla el trabajador «verdadero»; lo igual engendra lo igual.

Cuando Platón establece que las artes «cuidarán de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos», y que sólo han de representarse cosas que son sanas y libres y no cosas vergonzosas impropias de hombres libres (ἀνελεύθερα)[101], esto equivale a decir que el artista verdadero, en cualquier material que sea, debe ser un hombre libre, entendiendo por esto, no un «artista emancipado» en el sentido vulgar del que no tiene ninguna obligación o cargas de ningún tipo, sino un hombre emancipado del despotismo del vendedor. Quienquiera que tiene que «imitar las acciones de los dioses y de los héroes, las intelecciones y las revoluciones del Todo», los sí mismos verdaderos y los paradigmas o ideas divinos de nuestras invenciones útiles, debe haber conocido estas realidades «mismas (αὐτά), y como son realmente (οἷά ἐστιν)»: pues «lo que nosotros no tenemos y no conocemos no podemos dárselo a otro ni enseñárselo a nuestro prójimo»[102].

En otras palabras, un acto de «imaginación», en el que la idea que ha de representarse se reviste primero de la forma o imagen imitable de la cosa que ha de hacerse, debe preceder siempre a la operación en la que esta forma se imprime sobre el material de hecho. En los términos de la filosofía escolástica, el primero de estos actos es libre, el segundo servil. Sólo si se omite el primero la palabra «servil» adquiere una connotación deshonrosa; entonces nosotros podemos hablar sólo de labor, y no de arte. No hay necesidad de decir que nuestros métodos de manufactura son serviles, en este sentido vergonzoso, ni de señalar que el sistema industrial, para el que estos métodos son necesarios, es una abominación

[101] *República* 395C [Ver Aristóteles sobre el «ocio», *Etica Nicomaquea* X.7.5.-7.1177b.].
[102] *República* 377E, *El Banquete* 196E.

«impropia de hombres libres». Un sistema de manufactura gobernado por valores monetarios presupone que habrá dos tipos de hacedores diferentes, a saber, por una parte artistas privilegiados que pueden estar «inspirados», y por otra trabajadores sin privilegios, carentes de imaginación por hipótesis, puesto que sólo se requiere que hagan lo que otros hombres han imaginado, o, más a menudo aún, que copien sólo lo que otros hombres ya han hecho. A menudo se ha pretendido que las producciones del arte «bello» son inútiles; parece enteramente una tomadura de pelo llamar «libre» a una sociedad donde sólo los hacedores de cosas inútiles son supuestamente libres.

En el diccionario de Webster la inspiración se define como «una influencia sobrenatural que califica a los hombres para recibir y comunicar la verdad divina». Esto se expresa en la palabra misma, que implica la presencia de un «espíritu» guía que se distingue del agente que está «in-spirado», aunque está «dentro» de él, pero que, ciertamente, no está inspirado si sólo está «expresándose a sí mismo». Antes de continuar, debemos despejar el campo mostrando como los autores modernos han abusado escabrosamente de la palabra «inspirar». Por ejemplo, hemos encontrado dicho que «un poeta u otro artista puede dejar que la lluvia le inspire»[103]. Un abuso tal de las palabras impide que el estudiante aprenda nunca lo que los escritores antiguos pueden haber querido decir realmente. Decimos «abuso» debido a que ni la lluvia, ni nada perceptible por los sentidos, está *en* nosotros; y la lluvia tampoco es un tipo de *espíritu*. El racionalista tiene derecho a no creer en la inspiración y a no tenerla en cuenta, como puede hacerlo muy fácilmente

[103] H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology* (2ª ed., Londres, 1933), p. 11. Clement Greenberg (en *The Nation*, 19 de Abril de 1941, p. 481) nos dice que el «pintor moderno deriva su inspiración de los mismos materiales físicos con los que trabaja». Ambos críticos olvidan la distinción establecida entre espíritu y materia. Lo que sus afirmaciones significan en realidad es que el artista moderno puede estar excitado, pero no inspirado.

si está considerando el arte sólo desde el punto de vista estético (sensacional), pero no tiene ningún derecho a pretender que uno puede ser «inspirado» por una percepción sensorial, por la que, de hecho, uno sólo puede ser «afectado», y a la que uno sólo puede «reaccionar». Por otra parte, la frase del Maestro Eckhart «inspirado por su arte» es completamente correcta, puesto que el arte es un tipo de conocimiento, no algo que pueda verse, sino afín al alma y antes del cuerpo y del mundo[104]. Nosotros podemos decir propiamente que no sólo «Amor» sino también «Arte» y «Ley» son nombres del Espíritu.

Aquí no estamos interesados en el punto de vista del racionalista, sino sólo en las fuentes de las que podemos aprender cómo se explica la operación del artista en una tradición, que debemos comprender, si queremos comprender sus productos. Aquí un hombre se considera inspirado siempre por el Espíritu sólo (ἔνθεος, sc. ὑπὸ τοῦ ἔρωτος). «El Genio insufló tejer en mi corazón (ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων)», dice Penélope[105]. Hesíodo nos dice que las Musas «insuflaron en mí una voz divina (ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν)… y me pidieron que cantara a la raza de los Dioses bienaventurados»[106]. Cristo, «a través de quien todas las cosas fueron hechas», no da testimonio de sí mismo (no se expresa a sí mismo), sino que dice «yo no hago nada por mí mismo, sino como mi Padre me enseñó, yo hablo»[107]. Dante escribe, yo soy «uno que cuando Amor (Eros) me inspira (*mi spira*), escucho, y lo expongo de manera tan sabia como Él dicta dentro de mí»[108]. Pues «no hay ningún

[104] Eckhart, ed. Evans, II.211; cf. *Leyes* 892BC.

[105] Homero, *La Odisea* XIX.138.

[106] *Teogonía* 31-32.

[107] Juan 8:28; cf. 5:19 y 30, 7:16 y 18 («El que habla por sí mismo busca su propia gloria»). Una columna en *Parnassus*, XIII (Mayo 1941), 189, comenta sobre el desnudo femenino como la «inspiración exclusiva» de Maillol. Eso no es mera verborrea; Renoir no tenía miedo de llamar al pan pan y al vino vino cuando decía con qué pincel pintaba.

[108] *Purgatorio* XXIV.52-54.

hablar real que no dependa de la Verdad»[109]. ¿Y quién es («¿Qué sí mismo?») quien habla la «Verdad que no puede refutarse»?. No este hombre, Fulano, Dante, o Sócrates, o «yo», sino la Sindéresis, el Espíritu Inmanente, el Daimon de Sócrates y de Platón, «que vive en cada uno de nosotros»[110] y «no mira por nada sino la Verdad»[111]. Es el «Dios mismo quien habla» cuando nosotros no estamos pensando nuestros propios pensamientos sino que somos Sus exponentes, o sacerdotes.

Y así como Platón, el padre de la sabiduría Europea, pregunta, «¿Acaso no sabemos que en lo que concierne a la práctica de las artes (τὴν τῶν τεχνῶν δημιουργίαν) el hombre que tiene a este Dios por su maestro será renombrado y como un fanal de luz, y que aquel a quien Amor no ha poseído será obscuro?»[112]. Esto es con referencia particular a los divinos originadores del tiro con arco, la medicina, y los oráculos, la música, la metalurgia, el tejido, y el pilotaje, cada uno de los cuales era «discípulo de Amor». Platón entiende, por supuesto, el «Amor cósmico» que armoniza las fuerzas opuestas, el Amor que actúa por amor de lo que tiene y para engendrarse a sí mismo, no el amor profano hecho de carencia y deseo. Así, el hacedor de algo, si ha de llamarse un creador, es, para su bien supremo, el servidor de un Genio inmanente; él no debe llamarse «un genio», sino «*in*genioso»; él no está trabajando por sí mismo o para sí mismo, sino por y para otra energía, la del Eros Inmanente, Spiritus Sanctus, la fuente de todos los «dones». «Todo lo que es verdadero, por quienquiera que se haya dicho, tiene su origen en el Espíritu»[113].

---

[109] *Fedro* 260E; *El Banquete* 201C (sobre la verdad irrefutable).

[110] *Timeo* 69C, 90A.

[111] *Hippias Mayor* 288D.

[112] *El Banquete* 197A.

[113] San Ambrosio sobre I Cor. 12:3, citado en *Sum. Theol.* I-II.109.1. Nótese que «a quocumque dicatur» contradice la pretensión de que sólo es «revelada» la verdad Cristiana.

Podemos considerar ahora, quizás con menos peligro de malentendidos, el pasaje más largo de Platón sobre la inspiración. «Es un poder divino que mueve (θεία δὲ δύναμις, ἥ… κινεῖ)»[114] incluso al rapsoda o al crítico literario, en la medida en que él habla bien, aunque él es sólo el exponente de un exponente. El autor y exponente original, si ha de ser un imitador de realidades y no de meras apariencias, «es habitado y poseído por Dios (ἔνθεος, κατεχόμενος)… una sustancia aérea, alada y sagrada (ἱερόν, sánscrito *brahma-*); incapaz de componer nunca hasta que ha nacido nuevamente del Dios dentro de él (πρὶν ἄν ἔνθεός τε γενηται)[115], está fuera de sus propias dotes (ἔκφρων), y su propia mente (νοῦς) ya no está en él[116]; pues todo hombre, mientras retiene *esa* propiedad es impotente para hacer (ποιεῖν) o encantar (χρησμῳδεῖν, sánscrito *mantrakṛ*)… Los hombres a quienes dementa, Dios los usa como sus ministros (ὑπηρέται)… pero es el Dios[117] mismo

[114] *Ion* 533D. Para el pasaje sobre la inspiración, ver *Ion* 533D-536D. La doctrina Platónica sobre la inspiración no es «mecánica» sino «dinámica»; en una teología posterior, devino una cuestión de debate en cual de estas dos maneras el Espíritu mueve al intérprete.

[115] *Ion* 533E, 534B. γίγνομαι se usa aquí en el sentido radical de «entrar en un nuevo estado de ser». Cf. *Fedro* 279B, καλῷ γενέσθαι τἄνδοθεν, «Pueda yo nacer en la belleza interiormente», es decir, nacer de la deidad inmanente (δ᾽ ἐν ἡμῖν θείῳ, *Timeo* 90D), auténtica y divina belleza (αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν, *El Banquete* 211E). Los equivalentes del Nuevo Testamento son «en el Espíritu» y «nacido de nuevo del Espíritu».

[116] *Ion* 534B. «La locura que viene de Dios es superior a la cordura que es de origen humano» (*Fedro* 244D, 245A). Cf. *Timeo* 71D-72B, *Leyes* 719C; y *Maitri Upaniṣad* VI.34.7, «Cuando uno alcanza la dementación, eso es el último paso». El tema necesita una explicación más amplia; brevemente, lo supralógico es superior a lo lógico, y lo lógico es superior a lo ilógico.

[117] «El Dios» es el Espíritu Immanente, el Daimon, Eros. «Él es un hacedor (ποιητής) tan realmente sabio (σοφός) que es la causa del hacer en otros» (*El Banquete* 196E). La voz es «enigmática» (*Timeo* 72B), y la poesía, por lo tanto, es «naturalmente enigmática» (*Alcibíades* II 147B), de manera que en la «revelación» (la escritura, sánscrito *śruti*, «lo que ha sido escuchado») nosotros vemos «a través de un espejo obscuro» (ἐν αἰνιγματι, I Cor. 13:12). Debido a que la adivininación es de una Verdad que no puede verse directamente (sánscrito, *sākṣāt*) (con las facultades humanas), el decidor de la verdad debe hablar en símbolos (ya sean verbales o visuales), que son reflejos de la Verdad; es tarea nuestra comprender y usar los símbolos como soportes de

(ὁ θεὸς αὐτός) el que habla, y a través de ellos nos ilumina (φθέγγεται)… Los autores son sólo Sus exponentes (ἑρμηνῆς) según la manera en la que ellos mismos son poseídos»[118]. Sólo cuando retorna a sí mismo de lo que es realmente una operación sacrificial, el autor ejercita sus propios poderes de juicio; y entonces, en primer lugar, los ejercita para «juzgar los espíritus, si ellos son de Dios», y secundariamente para juzgar su obra, si está de acuerdo con la visión o la audición.

El punto más significativo que emerge de este profundo análisis de la naturaleza de la inspiración es el de la función sacerdotal o ministerial del artista. La intención original de las formas inteligibles no era entretenernos, sino literalmente «hacernos recordar». El canto no es para la aprobación del oído[119], ni la pintura para la del ojo (aunque estos sentidos pueden ser enseñados a aprobar el esplendor de la verdad, y puede confiarse en ellos cuando han sido entrenados), sino para efectuar esa transformación de nuestro ser que es el propósito de todos los actos rituales. De hecho, las artes rituales son las más «artísticas», debido a que son las más «correctas», como deben serlo si han de ser efectivas.

Los cielos manifiestan la gloria de Dios: su interpretación, en la ciencia o el arte —y *ars sine scientia nihil*—, no es para halagarnos o meramente «interesarnos», sino «para que podamos seguir las intelecciones y revoluciones del Todo; no siguiendo esas revoluciones

---

contemplación y con miras a una «recordación». La contemplación es «especulación» debido a que los símbolos son cosas que se ven «a través de un espejo».

[118] Ver *Ion* 534, 535. Se han citado pasajes afines en las notas 82-84. Las últimas palabras se refieren a la diversidad de los dones del espíritu; ver I Cor. 12:4-11.

[119] «Lo que nosotros llamamos "cantos"… son evidentemente "encantaciones", seriamente diseñadas para producir en las almas esa armonía de la que hemos estado hablando» (*Leyes* 659E; cf. 665C, 656E, 660B, 668-669, 812C, *República* 399, 424). Tales encantaciones se llaman *mantras* en sánscrito.

que están en nuestras cabezas y que se distorsionaron en nuestro nacimiento, sino corrigiéndolas (ἐξορθοῦντα) con el estudio de las armonías y revoluciones del Todo: de manera que, por una asimilación del conocedor a lo que tiene que ser conocido (τῷ κατανοουμένῳ τὸ κατανοοῦν ἐξομοιῶσαι)[120], a saber, la Naturaleza arquetipal, y viniendo a ser en *esa* semejanza[121], podamos alcanzar finalmente una parte en esa "optimidad de vida" que los dioses han asignado a los hombres ahora y en lo venidero»[122].

Esto es lo que en la India se llama una «auto-integración métrica» (*candobhir ātmānaṃ saṃskaraṇa*), o «edificación de otro hombre» (*anyam ātmānaṃ*), que ha de llevarse a cabo por una imitación (*anukaraṇa*) de las formas divinas (*daivyāni śilpāni*)[123]. La referencia final a un bien que ha de realizarse aquí *y* en lo venidero, nos devuelve otra vez a la «totalidad» del arte, definido en los términos de su aplicación simultánea a las necesidades prácticas y a los significados espirituales, al cumplimiento de las necesidades del cuerpo y del alma juntas, que es característico de las artes de las gentes y de los «pueblos» sin civilizar, pero ajenos a nuestra vida industrial. Pues en esa vida

[120] *Timeo* 90D. Todo el propósito de la contemplación y del yoga es alcanzar ese estado de ser en el cual ya no hay ninguna distinción entre el conocedor y lo conocido, o entre el ser y el conocer. Justamente desde este punto de vista, aunque todas las artes son imitativas, importa muchísimo *lo que* se imita, si ello es una realidad o un efecto, pues nosotros devenimos semejantes a eso en lo que más pensamos. «Uno viene a ser justamente de tal material como eso en lo que la mente está puesta» (*Maitri Upaniṣad* VI.34).

[121] «Devenir igual a Dios (ὁμοίωσις θεῷ), hasta donde eso es posible, es "escapar"» (*Teeteto* 176B; φυγή aquí = λύσις = sánscrito *mokṣa*). «Pero todos nosotros, con la faz abierta contemplando como en un espejo la gloria del Señor, somos cambiados en la misma imagen… contemplando no las cosas que se ven, sino las cosas que no se ven… las cosas que… *son* eternas» (II Cor. 3:18, 4:18). «Esta semejanza comienza ahora de nuevo a ser formada en nosotros» (San Agustín, *De spiritu et littera* 37). Cf. Coomaraswamy, «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en *Why Exhibit Works of Art?*, 1943.

[122] *Timeo* 90D.

[123] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

industrial, las artes son *ya sea* para el uso *o ya sea* para el placer, pero nunca son espiritualmente significantes y muy raramente inteligibles.

Una aplicación de las artes tal como la que prescribe Platón para su Ciudad de Dios, artes que, como él dice, «cuidarán de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos»[124], sobrevive mientras se emplean formas y símbolos para expresar un significado, mientras «ornamento» significa «equipamiento»[125], y hasta que lo que eran originalmente imitaciones de la realidad de las cosas, y no de su apariencia, devienen (como ya estaban deviniendo rápidamente en el tiempo mismo de Platón) meramente «formas de arte, cada vez más vaciadas de significación en su vía de descenso hasta nosotros»[126] —ya no más figuras de pensamiento, sino sólo figuras de lenguaje.

Hasta aquí hemos hecho uso de fuentes orientales sólo incidentalmente, y principalmente para recordarnos que la verdadera filosofía del arte es siempre y por todas partes la misma. Pero puesto que estamos tratando la distinción entre las artes de la auto-complacencia y las del ministerio, nos proponemos aludir brevemente a algunos de los textos indios en los que se examina «la totalidad del fin de la facultad expresiva». Esta facultad natural es la de la «Voz»: no la palabra

[124] *República* 409-410.

[125] Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

[126] Walter Andrae, *Die ionische Saüle* (Berlín, 1933), p. 65. Con referencia a la alfarería, especialmente la de la Edad de Piedra y con referencia a la vidriería Asiria, el mismo erudito escribe, «El arte de la cerámica al servicio de la Sabiduría, la sabiduría que activa el conocimiento hasta el nivel de lo espiritual, ciertamente hasta el nivel de lo divino, como hace la ciencia con las cosas de todo tipo pegadas a la tierra. El servicio es aquí una dedicación de la personalidad enteramente voluntario, enteramente auto-sacrificado y enteramente consciente… como es y debe ser en la verdadera adoración divina. Sólo este servicio es digno del arte, del arte de la cerámica. Hacer la verdad primordial inteligible, hacer audible lo inaudible, enunciar la palabra primordial, ilustrar la imagen primordial —tal es la tarea del arte, o ello no es arte» («Keramik im Dienste der Weisheit», *Berichte der deutschen Keramischen Gesellschaft*, XVII:12 [1936], 623). Cf. *Timeo* 28AB.

audiblemente hablada, sino el ὄργανον por cuyo medio se comunica un concepto. La relación entre esta Voz maternal y el Intelecto paternal es la de nuestra «naturaleza» femenina y nuestra «esencia» masculina; su hijo engendrado es el Logos de la teología y el mito hablado de la antropología. La obra de arte es expresamente el hijo del artista, a saber, el hijo de sus dos naturalezas, humana y divina: abortado si no tiene a su mando el arte de pronunciar (la retórica), un bastardo si la Voz ha sido seducida, pero un concepto válido si nace del matrimonio legítimo.

La Voz es a la vez la hija, la esposa, el mensajero, y el instrumento del Intelecto[127]. Poseída de él, es decir, de la deidad inmanente, la Voz pare su imagen (el reflejo, la imitación, la similitud, *pratirūpa*, el hijo)[128]. Ella es el poder y la gloria[129], sin quien el Sacrificio mismo no podría proceder[130]. Pero si él, el Intelecto divino, Brahmā o Prajāpati, «no la precede y la dirige, entonces es sólo una jerigonza en la que se expresa a sí misma»[131]. Traducido a los términos del arte del gobierno, esto

[127] *Śatapatha Brāhmaṇa* VIII.1.2.8; *Aitareya Brāhmaṇa* V.23; TS II.5.11.5; JUB I.33.4 (*karoty eva vācā… gamayati manasā*). Vāc es la Musa, y como las Musas son las hijas de Zeus, así Vāc es la hija del Progenitor, del Intelecto (*Manas*, νοῦς) —es decir, *intellectus vel spiritus*, «el hábito de los Primeros Principios». Como Sarasvatī, ella lleva el laúd y está sentada sobre el Pájaro Sol como vehículo.

[128] «Esta es la "Beatitud" (*ānanda*) de Brahmā, que por medio del Intelecto (*Manas*, νοῦς), su forma más alta, se deposita a sí mismo en "la Mujer" (Vāc); un hijo como él mismo nace de ella» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.1.6). El hijo es Agni, *bṛhad uktha,* el Logos.

[129] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.31.2 (*śreyāṇsaṃ dakṣaṃ manasā jagṛbhyāt*); *Bṛhād Devatā* II.8.4. La autoridad que gobierna es siempre masculina, el poder femenino.

[130] *Aitareya Brāhmaṇa* V.33, etc. Śrī como *brahmavādinī* es la «Teología».

[131] *Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.11; cf. «la verborrea del Asura» (*Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.1.23). Debido a la posibilidad de una aplicación dual de la Voz, tanto para la expresión de la verdad como de la falsedad, se le llama la «de doble cara» —es decir, «la de dos lenguas» (*Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.16). Estas dos posibilidades corresponden a la distinción Platónica entre la Afrodita Uraniana y la Afrodita Pandémica (Πάνδημος) y desordenada (ἄτακτος), una la madre del Eros Uraniano o Cósmico, la otra, la «Reina del Canto Mudable» (Πολύμνια) y madre del Eros Pandémico (*El Banquete* 180DE, 187E, *Leyes* 840E).

significa que si el Regnum actúa por su propia iniciativa, no aconsejado por el Sacerdotium, no será la Ley lo que promulgue, sino sólo reglamentaciones.

El conflicto de Apolo con Marsyas, el Sátiro, al cual alude Platón[132], es el mismo que el de Prajāpati (el Progenitor) con Muerte[133], y el mismo que la contienda de los Gandharvas, los dioses del Amor y de la Ciencia, con las deidades mundanas, los poderes de los sentidos, por la mano de la Voz, la Madre del Mundo, la esposa del Sacerdotium[134]. De hecho, este es el debate del Sacerdotium y el Regnum, con el que nosotros estamos más familiarizados en los términos de una oposición entre lo sagrado y lo profano, lo eternal y lo secular, una oposición que debe estar presente siempre que las necesidades del alma y del cuerpo *no* se satisfacen juntas.

Lo que cantó y actuó el Progenitor, en su contienda sacrificial con Muerte, era «calculado» (*saṃkhyānam*)[135] e «inmortal», y lo que cantó y

[132] *República* 399E.

[133] *Jaiminīya Brāhmaṇa* II.69, 70, y 73.

[134] *Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.1-6 y 16-22; cf. III.2.1.19-23.

[135] *Saṃkhyānam* es «recuento» o «calculación» y corresponde en más de un sentido al λογισμός de Platón. Hemos visto que la exactitud (ὀρθότης, *integritas*) es el primer requerimiento de todo buen arte, y que esto equivale a decir que el arte es esencialmente iconografía, que ha de distinguirse por su *lógica* de la expresión meramente emocional e instintiva. Es precisamente la precisión del arte «clásico» y «canónico» lo que más ofende al sentimiento moderno; nosotros pedimos formas orgánicas adaptadas a una «sensación» (*Einfühlung*) más bien que las formas medidas que requieren la «visión» (*Einsehen*).

Puede citarse un buen ejemplo de esto en el artículo de Lars-Ivar Ringbom «Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik», en *Acta Archaeologica*, IV (1933), 151-200. Ringbom demuestra primero la extraordinaria perfección del ornamento espiral primitivo, y muestra, además, como sus formas más complicadas deben haberse producido con la ayuda de *herramientas* simples. Pero intuye esta perfección «medida», como la de algo «conocido y deliberadamente hecho, la obra del intelecto más bien que una expresión psíquica» («sie ist bewusst und willkürlich gemacht, mehr Verstandesarbeit als seelischer Ausdruck») y admira las recientes «formas de crecimiento más libre, que se aproximan más a las de la naturaleza». Estas formas orgánicas («organisch-gewachsen») son

actuó Muerte, era «incalculado» y «mortal»; y esa música letal, tocada por Muerte, es ahora nuestro arte de «salón» secular (*patnīśālā*), «todo lo que las gentes cantan al arpa, o bailan, o hacen para complacerse a sí mismos (*vṛthā*)», o, más literalmente, todo lo que «hacen heréticamente», pues las palabras «*vṛthā*» y «herejía» derivan de una raíz común que significa «elegir por uno mismo», «conocer lo que a uno le gusta y agarrarse a ello». La música informal e irregular de Muerte es desintegradora. Por otra parte, el Progenitor «se junta a sí mismo», se compone o sintetiza a sí mismo, «por medio de los metros»; el Sacrificador «se perfecciona a sí mismo de manera de estar métricamente constituido»[136] y hace de los metros las alas de su ascensión[137]. Las distinciones que se hacen aquí entre un arte que vivifica y otro que acrecienta la suma de nuestra mortalidad, son las mismas que subyacen en la *katharsis* de Platón y en todo puritanismo y

---

las «expresiones psicológicas de los poderes instintivos del hombre, que le empujan cada vez más a la representación y a la figuración». Ringbom no podía haber descrito mejor el tipo de arte que Platón habría llamado indigno de hombres libres; el hombre libre no es «empujado por las fuerzas del instinto». Lo que Platón admiraba no era precisamente el arte orgánico y figurativo que se estaba poniendo de moda en su tiempo, sino el arte formal y canónico de Egipto, que había permanecido constante por lo que él pensaba que habían sido diez mil años, pues había sido posible «que esos modos que son por naturaleza correctos fueran canonizados y mantenidos siempre sagrados» (*Leyes* 656-657; cf. 798AB, 799A). Allí «el arte… no era para la delectación… de los sentidos» (Earl Baldwin Smith, *Egyptian Architecture*, Nueva York, 1938, p. 27).

[136] *Aitareya Āraṇyaka* III.2.6, *sa candobhir ātmānaṃ samādadhāt*; *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, *candomayam… ātmānaṃ saṃskurute*.

[137] Para lo que Platón entiende por alas, ver *Fedro* 246-256 e *Ion* 534B. «Es como un pájaro como el Sacrificador alcanza el mundo del cielo» (*Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* V.3.5). *Fedro* 247BC corresponde a *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XIV.1.12-13, «Aquellos que alcanzan la cima del gran árbol, ¿cómo viajan en adelante?. Aquellos que tienen alas vuelan, aquellos que no tienen alas caen»; los primeros son los «sabios», los segundos los «necios» (cf. *Fedro* 249C, «Sólo la mente discriminadora del filósofo es alada»). Para el Gandharva (Eros) como una «hacedor» alado, y como tal el arquetipo de los poetas humanos, ver *Ṛg Veda Saṁhitā* X.177.2 y *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.36. Para las «alas métricas», ver *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* X.4.5 y XIX.11.8; *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.13.10; *Atharva Veda Saṁhitā* VIII.9.12. Los metros son «pájaros» (*Taittirīya Saṁhitā* VI.1.6.1; *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XIX.11.8).

descontento verdaderos. No hay ninguna desaprobación de la Voz (Sophia) misma, o de la música o de la danza o de cualquier otro arte como tal. Si hay alguna desaprobación, no es del instrumento; no puede haber ningún buen uso sin arte.

La contienda de los Gandharvas, los elevados dioses del Amor y de la Música (en el sentido amplio que estas palabras tienen en Platón), es con los poderes irregenerados del alma, cuya inclinación natural es la persecución de los placeres. Lo que los Gandharvas ofrecen a la Voz es su ciencia sagrada, la tesis de su encantación; lo que las deidades mundanas ofrecen es «complacerla». La de los Gandharvas es una conversación sagrada (*brahmodaya*), la de las deidades mundanas un coloquio apetitoso (*prakāmodaya*). Muy a menudo la Voz, el poder expresivo, es seducido por las deidades mundanas a entregarse a la representación de todo lo que puede complacerles más a ellos y ser más halagador para ella misma; y cuando ella prefiere así las falsedades placenteras al esplendor de la verdad, a veces amarga, los elevados dioses han de temer que ella seduzca a su vez a su legítimo portavoz, el Sacrificador mismo; es decir, han de temer una secularización de los símbolos sagrados y del lenguaje hierático, la vaciación de significado con la que nosotros estamos tan familiarizados en la historia del arte, a medida que desciende de la formalidad a la figuración, de la misma manera que el lenguaje avanza desde una precisión original a lo que son finalmente apenas unos torpes valores emotivos.

Como decía Platón, no es para esto para lo que los poderes de la visión y de la audición son nuestros. En un lenguaje tan cercano como es posible a la identidad con el suyo, y en los términos de la filosofía universal dondequiera que la encontramos, los textos indios definen «todo el fin de la Voz» (*kṛtsnaṃ vāgārtham*). Ya hemos llamado a la voz

un «órgano», que ha de entenderse en el sentido musical tanto como en el orgánico. Evidentemente la razón de un órgano no es tocar por sí mismo, sino ser tocado, de la misma manera que no pertenece a la arcilla determinar la forma de la vasija, sino recibirla.

«Hay este arpa divina: el arpa humana es en su semejanza… y de la misma manera que el arpa tocada por un tocador experto cumple toda la razón del arpa, así la Voz, movida por un hablador experto, cumple toda su razón»[138]. «La pericia en todo cumplimiento es una yunta, como de caballos juntos»[139], o, en otras palabras, implica un matrimonio del experto y el medio. El producto del matrimonio del experto, a saber, el Intelecto, con el instrumento, la Voz, es la Verdad (*satyam*) o la Ciencia (*vidyā*)[140]; no esa verdad aproximada, hipotética y estadística a la que nosotros nos referimos como ciencia, sino la filosofía en el sentido de Platón[141], y ese «significado de los Vedas» por el que, si nosotros lo comprendemos, «todo el bien» (*sakalam bhadram*) es alcanzable, aquí y en lo porvenir[142].

[138] *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* VIII.10.

[139] *Bhagavad Gītā* II.50, *yogaḥ karmasu kauśalam*. Si el yoga es también la «renuncia» (*saṃnyāsa*) a las obras (*Bhagavad Gītā* V.1 y VI.2), esto es sólo otra manera de decir la misma cosa, puesto que esta renuncia es esencialmente el abandono de la noción «yo soy el hacedor» y una referencia de las obras a su autor real cuya pericia es infalible: «El Padre que mora en mí, hace la obras» (Juan 14:10).

[140] *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* VII.5 y 7; cf. *Fedón* 61AB.

[141] Lo que se entiende por *vidyā* en tanto que opuesto a *avidyā* es explícito en *Fedro* 247C-E, «Todo conocimiento verdadero está interesado en lo que es sin color, sin forma e intangible (sánscrito *avarṇa*, *arūpa*, *agrahya*)» «no tal conocimiento como el que tiene un comienzo y varía cuando está asociado con una u otra de las cosas que nosotros llamamos ahora realidades, sino ese que es realmente real (sánscrito *satyasya satyam*)». Cf. *Chāndogya Upaniṣad* VII.16.1 y 17.1, con comentario; también *Filebo* 58A.

[142] *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* XIV.2.

La *razón de ser* de la Voz es encarnar, en una forma comunicable, el concepto de Verdad; la belleza formal de la expresión precisa es la del *splendor veritatis*. El tocador y el instrumento son ambos esenciales aquí. Nosotros, en nuestra individualidad somática, somos el instrumento, cuyas «cuerdas» o «sentidos» han de ser regulados, para que no estén flojos ni tampoco tensos; nosotros somos el órgano, y el Dios inorgánico dentro de nosotros es el organista. Nosotros somos el organismo, Él es su energía. No nos pertenece a nosotros tocar nuestros propios tonos, sino cantar Su canto, el Canto de Él, que es la Persona en el Sol (Apolo) y nuestra propia Persona (en tanto que distinta de nuestra «personalidad»). Cuando «aquellos que cantan aquí al arpa Le cantan»[143], entonces todos los deseos se alcanzan, aquí y en lo porvenir.

Hay que trazar, entonces, una distinción entre un arte significante (*padārthābhinaya*) y liberador (*vimuktida*), a saber, el arte de aquellos que en sus cumplimientos están celebrando a Dios, la Persona de Oro, a la vez en Sus dos naturalezas, inmanente y trascendente, y el arte *in-significante* que está «coloreado por la pasión mundanal» (*lokānurañjaka*) y que «depende de los estados de ánimo» (*bhāvāśraya*). El primero es el arte de la «vía» (*mārga*, οδός) que lleva directamente al fin de la senda, el segundo es un arte «pagano» (*deśī*, ἄγριος) y excéntrico que vaga en todas direcciones, imitando todo[144].

Si las doctrinas ortodoxas transmitidas por Platón y el oriente no son convincentes, si debido a nuestra generación sentimental, en la que el poder del intelecto se ha pervertido tanto por el poder de la observación que nosotros ya no podemos distinguir entre la realidad y el fenómeno,

[143] *Chāndogya Upaniṣad* I.7.6-7. Cf. Coomaraswamy, «The Sun-Kiss», 1940, p. 49, nota 11.

[144] Para todas las afirmaciones de este párrafo, ver *Chāndogya Upaniṣad* I.6-9; *Sāhitya Darpaṇa* I.4-6; y *Daśarūpa* I.12-14.

entre la Persona en el Sol y su cuerpo visible, o entre la luz increada y la luz eléctrica, nosotros no seremos persuadidos «aunque uno resucitara de entre los muertos». Sin embargo, espero haber mostrado, de una manera que puede ser ignorada pero que no puede ser refutada, que nuestro uso del término «estética» nos impide también hablar del arte como perteneciendo a las «cosas más elevadas de la vida», o a la parte inmortal de nosotros; que la distinción entre arte «fino o bello» y arte «aplicado», que corresponde a la manufactura del arte en estudios y a la industria sin arte en las factorías, da por establecido que ni el artista ni el artesano serán un hombre completo; que nuestra libertad para trabajar o morirnos de hambre no es una libertad responsable, sino sólo una ficción legal que oculta una servidumbre de hecho; que nuestra ansia de un estado del ocio, o un estado del bienestar, que ha de ser obtenido por una multiplicación de inventos ahorradores de trabajo, ha nacido del hecho de que la mayoría de nosotros estamos haciendo trabajos forzados, trabajando en empleos a los que nunca podríamos haber sido «llamados» por ningún otro maestro que el vendedor; que los poquísimos felices de nosotros cuyo trabajo es una vocación, y cuyo estatuto es relativamente seguro, no aman nada mejor que su trabajo y difícilmente pueden ser apartados de él; que nuestra división del trabajo, el «fraccionamiento de la facultad humana» de Platón, hace del trabajador una parte de la máquina, incapaz siempre de hacer o de co-operar responsablemente en la hechura de una cosa entera; que, en último análisis, la presunta «emancipación del artista»[145], no es nada sino su escapada final de toda obligación hacia el Dios dentro de él, y su oportunidad para imitarse a sí mismo o a cualquier otra arcilla común sólo en lo peor; que toda auto-expresión volitiva es auto-erótica, narcisista, y satánica, y que cuanto más desarrollada está su cualidad esencialmente paranoica, es tanto más suicida; que, si bien nuestra invención de innumerables comodidades, ha

[145] [Ver John D. Wild, *Plato's Theory of Man* (Cambridge, Mass., 1946), p. 84].

hecho nuestra innatural manera de vivir en grandes ciudades, tan soportable que no podemos imaginar lo que sería estar sin ellas, sin embargo, queda el hecho de que ni siquiera el multimillonario es suficientemente rico como para encargar obras de arte tales como las que se conservan en nuestros museos, pero que fueron hechas originalmente para hombres de medios relativamente moderados, o, bajo el patronazgo de la iglesia, para Dios y todos los hombres; y queda también el hecho de que el multimillonario tampoco puede ya enviar a nadie a los rincones de la tierra, a por los productos de otras cortes o las obras más humildes del pueblo, pues todas estas cosas han sido destruidas, y sus hacedores reducidos a ser los proveedores de las materias primas para nuestras factorías, por todas partes donde nuestra influencia civilizadora se ha dejado sentir; en resumen, la operación que nosotros llamamos un «progreso» ha sido todo un éxito, pero el paciente llamado hombre ha sucumbido.

Así pues, admitamos que la mayor parte de lo que se enseña en los departamentos de bellas artes de nuestras universidades, todas las psicologías del arte, todas las obscuridades de las estéticas modernas, son sólo otras tantas verborreas, sólo un tipo de defensa que impide nuestra comprensión del arte saludable, al mismo tiempo iconográficamente verdadero y prácticamente útil, que en otros tiempos podía obtenerse en la plaza del mercado o de algún buen artista; y que mientras que la retórica que no mira por nada sino de la verdad es la regla y el método de las artes intelectuales, nuestra estética no es nada sino una falsa retórica, y una adulación de la flaqueza humana por cuyo medio nosotros sólo podemos apreciar las artes que no tienen ningún otro propósito que complacer.

Toda la intención de nuestro arte puede ser sólo estética, y nosotros podemos querer que ello sea así. Pero, como quiera que sea, nosotros pretendemos también a una disciplina científica y objetiva de la historia y apreciación del arte, en la que tenemos en cuenta no sólo el arte contemporáneo sino también la totalidad del arte desde el comienzo hasta ahora. Es en este terreno donde arrojaré una pequeña advertencia: les señalo a ustedes que no es con *nuestra* estética, sino sólo con *su* retórica, como nosotros podemos esperar comprender e interpretar las artes de otros pueblos y de otras edades que no sean la nuestra. Les prevengo a ustedes que nuestras presentes carreras universitarias en este campo, encarnan una falacia patética, y son cualquier cosa excepto científicas en ningún sentido plausible.

Y ahora, finalmente, en el caso de que ustedes se quejen de que he estado indagando en fuentes muy anticuadas (y qué otra cosa podía hacer, puesto que todos nosotros somos «tan jóvenes» y «no poseemos una sola creencia que sea antigua y derivada de una tradición vieja, ni tampoco una ciencia que haya encanecido con la edad»[146]) permítaseme concluir con un eco muy moderno de esta antigua sabiduría, y decir con Thomas Mann que «amo pensar —sí, siento la certeza— de que está viniendo un futuro en el que nosotros condenaremos como magia negra, como el descerebrado e irresponsable producto del instinto, todo arte que no está controlado por el intelecto»[147].

[146] *Timeo* 22BC.

[147] En *The Nation* (10 de Diciembre de 1938). Cf. el dicho de Sócrates en el encabezamiento de este capítulo.

LA FILOSOFÍA DEL ARTE MEDIEVAL Y ORIENTAL [*]

Sustrae la mente, y el ojo está abierto a ningún propósito.
Maestro Eckhart[148]

En lugar de «La Filosofía del Arte Medieval y Oriental» podríamos haber dicho «La Doctrina Tradicional del Arte». Pues lo que tenemos que decir se aplica a toda manufacturación humana, o hechura por arte, exceptuando sólo las dos edades más evidentes de la decadencia humana, una el último período clásico, y la otra ésta en la que vivimos. No debemos confundir, por supuesto, «tradicional» con «académico»: las modas cambian con el tiempo y el lugar, mientras que la tradición o la «transmisión» de la que hablamos es una Filosofía Eterna. Para mayor conveniencia, me apoyaré principalmente en fuentes medievales, pero ruego que se recuerde a cada paso que los principios del arte medieval y oriental son idénticos. Que esto debe ser así, será evidente cuando consideremos que para ambos el arte se acerca mucho más a lo que nosotros entendemos por ciencia que al necio manierismo del «artista» moderno. El arte cristiano, como ha dicho tan exactamente Émile Mâle, es un cálculo; y como lo señala Zoltán Takács, «la meta principal [del

[*] [Publicado por primera vez en Zalmoxis, I (1938).—ED.]

[148] Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 288. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.5.3, «Es con la mente, ciertamente, como uno ve»; [también Plotino V.8.11, y Witelo, *Liber de intelligentiis* XXXVIII.2]. Desde el punto de vista tradicional, los objetos de los sentidos están implícitos en los poderes con los cuales se registran, y si fuera de otro modo, no habría recognición, sino sólo sensación.

arte oriental] es la expresión precisa». Si el arte moderno no puede explicarse en los términos de la misma filosofía, ello puede deberse a que no tiene fines más allá de sí mismo, a causa de que es demasiado «fino» para ser «aplicado», y también demasiado «significante» para significar algo. Estas sospechas quedan más bien confirmadas por las palabras del profesor que nos asegura que la «"ininteligibilidad" constituye la esencia misma del "significado" del arte moderno» y por la aserción común de que la «obra de arte es su propio significado»[149]. Muy lejos de esto, la edad media y el oriente sostenían que la «belleza tiene afinidad con la cognición», que el «hábito operativo es una virtud intelectual»[150], y que cuanto más indefinida es una obra de arte, tanto menos obra de arte es.

Nuestras observaciones se ofrecen principalmente a aquellos que son maestros o estudiantes de lo que se llama la apreciación del arte o la historia del arte. Incidentalmente, estas expresiones son designaciones inexactas; lo que nosotros queremos decir es la «apreciación de las obras de arte», y la «historia de las cosas hechas por arte». Del arte mismo no puede haber ninguna historia, como no puede haberla de la metafísica; las historias son de las personas, no de los principios. La visión actual del arte es histórica y geográficamente muy excepcional, o en otras palabras anormal y provinciana. Precisamente esta visión del arte, construida en los últimos siglos, y ahora dada por establecida, es lo que más obstaculiza la vía de nuestra comprensión de los artefactos de la edad media y el oriente, y del arte del pueblo en general. Es otra visión del arte lo que debemos comprender, si queremos comprender y «apreciar» las obras de arte que se hicieron de acuerdo con ella[151].

---

[149] E. F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*, (Chicago, 1934) p. 98.

[150] Ver *Sum. Theol.* I.5.4 ad I y I-II.57.3c.

[151] [Como nos dice Plotino, «Por todas partes una sabiduría preside en una hechura», *Enéadas* V.8.5; cf. *Sum. Theol.* I.117.1].

Para mostrar que éste es otro mundo que el que se piensa en nuestra filosofía, pregunto cuántos de mis lectores saben lo que San Buenaventura entiende por el título de su tratado *Sobre la Reducción del Arte a la Teología*[152] o por la expresión «la luz de un arte mecánico» que aparece en él; o captan la plena significación de la expresión «luz operativa» (*kārayitrī pratibhā*) como se usa en la retórica india; o se dan cuenta de que frases tales como nuestro «ingenio chispeante» y «exposición lúcida», o «disposición radiante», no son meras figuras de lenguaje u ornamentos idiomáticos, sino los vestigios de una consistente metafísica de la luz, en la que se originaron. En este mundo, la «luz» es la esencia primordial de la que todas las demás esencias derivan toda la verdad o ser o bondad que poseen[153]. En este mundo, la belleza es una causa formal, y uno de los Nombres Divinos. Es dentro de este mundo donde nosotros tenemos que entrar si queremos comprender sus producciones, ya sean plásticas, literarias, o musicales; pues como lo señaló Goethe de una vez por todas,

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.

A lo largo de todo este ensayo usaré las mismas palabras de la edad media. Yo no tengo nada nuevo que proponer; pues tal como soy, la verdad sobre el arte, así como sobre muchas otras cosas, no es una verdad que haya que descubrir, sino una verdad que incumbe a cada hombre comprender. No tendré ni una sola palabra que decir, para la cual no pueda citarles capítulo y versículo. Estas páginas están cubiertas

[152] San Buenaventura, *Opera Omnia* (Florencia, 1891), Op.4.

[153] Witelo, *Liber de intelligentiis* VI-VIII: «Prima substantiarum est lux… Unumquodque quantum habet de luce, tantum retinet esse divini. Unaquaeque substantia habens magis de luce quam alia dicitur nobilior ipsa. Perfeccio omnium eorum quae sunt in ordine universi est lux».

de marcas de citas[154]. Muchas de las citas son de la *Summa* de Santo Tomás; muchas otras son de San Agustín, San Buenaventura, y el Maestro Eckhart; las fuentes orientales son también muchas y muy desconocidas para ser enumeradas aquí. Mi uso de las palabras actuales de los escritores contemporáneos puede presentar alguna dificultad, pero es intencional; porque para comprender, debemos aprender a considerar el arte de la manera en que los patronos y artistas de quienes estamos hablando consideraban el arte; no podemos usar las fraseologías que hemos inventado para expresar nuestras propias ideas sobre el arte sin distorsionar las nociones que estamos intentando investigar.

Muy probablemente el mundo medieval y oriental parecerá extraño. Nosotros somos románticos; hablamos del «misterioso Oriente» porque sabemos muy poco sobre él, y describimos como «místico» mucho de lo que está expresado meramente con la precisión de un vocabulario técnico al que no estamos acostumbrados. Para decirlo llanamente, nadie puede considerarse calificado para exponer la filosofía del arte medieval o indio si no está familiarizado con la literatura latina medieval y la literatura sánscrita, al menos en traducción. La edad media aceptaba el dicho Aristotélico de que el «fin general del arte es el bien del hombre», y sostenía que «no puede haber ningún buen uso sin arte»[155]. Será completamente imposible para nosotros comprender o explicar la naturaleza del arte correspondiente, a menos que sepamos lo que se consideraba el «bien del hombre» y lo que se entendía por «buen uso». En otras palabras, si queremos llegar lejos, debemos comenzar preguntando cual era el significado de la vida para aquellos cuyas obras de arte nos proponemos comprender y «apreciar». No podemos abarcar

[154] [«Cubierto de»: Sobre esta elección de palabras, cf. Roger Lipsey, *Coomaraswamy: His Life and Work*].

[155] *Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 1.

mucho en este ensayo; estaré contento si ustedes comprenden que el camino es un camino largo. Y debo advertirles que si ustedes entran alguna vez realmente dentro de este otro mundo, quizás ya no quieran volver: puede ser que ustedes ya no vuelvan nunca a estar contentos con lo que se les ha enseñado a considerar como «progreso» y «civilización». De hecho, si ustedes llegan alguna vez a esto, ello será la prueba final de que ustedes han «comprendido» y «aprecian» el arte medieval y oriental.

La vida activa del hombre es de dos tipos, ya sea un obrar o ya sea un hacer. Estos son respectivamente los reinos de la conducta y del arte; uno está gobernado o corregido por la prudencia, el otro por el arte[156]. Estas actividades son de igual importancia en la vida de cada hombre, que puede ser deficiente en una u otra, pero que de acuerdo con el mandato, «Sed perfectos», debe esforzarse por la perfección en ambas. Cada una es absoluta en su propio dominio; en el campo del arte, la perfección del artefacto es un fin final, pero en el reino de la conducta, el fin que ha de ser servido por el artefacto mismo es de una significación anterior. Lo que es importante que nosotros observemos ahora, es que de la misma manera que la conducta puede llamarse regular o irregular cuando se juzga por la prudencia, así las obras de arte pueden llamarse buenas o malas cuando se juzgan por el arte. De la misma manera que hay una consciencia respecto del obrar, así también hay una consciencia respecto del hacer; y estas dos consciencias operan independientemente, a pesar de que ambas son referibles a un único principio común, el de la chispa de Consciencia Divina, a la que la Edad Media se refería con el nombre de «Sindéresis»[157]. De igual manera, en el oriente, se presume un modelo

[156] *Sum. Theol.* I-II.3.2 *ad* 1; II-II.179.2 *ad* 1 y *ad* 3.

[157] O. Renz, «Die Synteresis nach dem Hl. Thomas von Aquin», en *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, X (Münster, 1911), p. 172, «Sin embargo, en el arte la voluntad no está ordenada acordemente a la sindéresis moral (*voluntas recta*), sino más bien acordemente a la "sindéresis artística", acordemente a las leyes del arte».

de rectitud absoluto, a la vez para el obrar y para el hacer; *pramāṇa*, o «pre-medida», que sólo Dios posee absolutamente, pero en el que el hombre participa según su capacidad, de manera que nosotros hablamos del artífice como «en posesión de su arte». El arte o la sabiduría de Dios se identifica con el Hombre Universal, el Ejemplar «por cuyo medio se hicieron todas las cosas». El arte en sí mismo es así, en esta filosofía, un principio absoluto, en el mismo sentido en que nosotros podemos hablar de la Belleza como un absoluto, del que todas las cosas bellas derivan su belleza en tipo; de la misma manera el hombre participa en el Arte Divino. La posesión de cualquier arte es así una participación. La posesión de un arte es, además, una vocación y una responsabilidad; no tener ninguna vocación es no tener ningún sitio en el orden social y ser menos que un hombre: «nadie sin un arte entra en Teamhair», no hay ningún lugar para él en la Ciudad de Dios. Para el oriente «es por una intensa devoción a su propia vocación como Omni-hombre alcanza su propia perfección»[158]. En la filosofía neoplatónica, de la que la Edad Media fue heredera, el artífice «coopera con la voluntad de Dios cuando, por el uso de su cuerpo y por su cuidado y operación diarios, da a algo una figura que él modela en concordancia con el propósito divino»[159], es decir, en los términos de una fórmula posterior, cuando está «imitando a Naturaleza en su manera de operación». Y aunque el artista cristiano ora como un hombre, «Hágase Tu voluntad así en la tierra como en el cielo», «puede decirse que los oficios tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí, en la medida en que se acercan a su modelo»[160]. O también, en las palabras de los textos indios, «Las obras de arte humanas son imitaciones de las obras de arte

[158] *Bhagavad Gītā* XVIII.45.
[159] Hermes, *Asclepius* I.11.
[160] Plotino, *Enéadas* V.9.11.

angélicas»[161], y, por ejemplo, «Hay un arpa celestial; el arpa humana es una copia de ella»[162]. El Zohar nos dice del Tabernáculo que «todas sus partes estaban formadas en el modelo del de arriba», y esto concuerda con el texto de Moisés «Mira, haz todas las cosas de acuerdo con el modelo que se te ha mostrado en el monte»[163]. En la literatura india, al artífice se le describe una y otra vez como «visitando el cielo», es decir, por supuesto, por un acto de contemplación, y como trayendo de regreso con él un modelo que él imita aquí abajo; o alternativamente, como habitado por el Omnihacedor. La «Fidelidad a la Naturaleza» en este reino no infringe la prohibición de la idolatría: los artefactos que estamos considerando ahora «no se encuentran en esa forma de similitud en referencia a la cual se dio la prohibición»[164]. De hecho, el Éxodo 20:4-5, prohibe todo arte naturalista. La «verdad» del arte tradicional es una verdad formal, o, en otras palabras, una verdad de significado, y no una verdad que pueda ponerse a prueba comparando la obra de arte con un objeto natural. El artefacto no necesita parecerse a algo más de lo que una ecuación matemática necesita parecerse a su curva. El Cordero Apocalíptico es de siete ojos, y haber pintado uno con solamente dos habría sido «infiel» hacia la primera causa de la obra que había de hacerse, que era representar un cierto aspecto de la «naturaleza» de Dios. Muchas formas Indias de la Deidad son de múltiples brazos o, como San Cristóbal, de cabeza de animal, y donde el significado que se ha de expresar requiere tales formas, representar una figura ideada como si tuviera que funcionar biológicamente habría sido pecar contra el arte y la naturaleza a la vez.

[161] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

[162] *Sāṇkhāyana Āraṇyaka* VIII.9.

[163] Éxodo 25:40.

[164] Tertuliano, *Contra Marcionem* II.22.

Nuestro arte tradicional es así «ideal» en el sentido filosófico de la palabra; como Guénon lo expresa con amarga claridad, «en todo el arte medieval, y en todo otro arte que no sea el moderno, nos encontramos con la incorporación de una idea, y nunca con la idealización de un hecho». El arte tradicional nunca es «idealista» en el sentido moderno y sentimental, acordemente al cual, nosotros mismos concebimos los «ideales» o los «deseos del corazón», en seguimiento de los cuales podríamos querer reformar el mundo. Para el filósofo medieval, el mundo no podía haber sido hecho mejor o más bello de lo que es, para él la perfección del juicio artístico y la cima del placer estético fue tocada cuando «Dios vio todo lo que había hecho, y vio que ello era muy bueno»[165]. Es de la misma manera con el artífice humano, en proporción, cuando siente que ha hecho algo bien, es decir, bien y verdaderamente, o como *ello* debe ser, más bien que como *él* podría haber querido que ello fuera, si él no hubiera sabido por su arte como ello debía ser.

En esta filosofía, Dios se da por supuesto, y no puede ser desligado de la teoría del arte y de la manera de operación del artífice: Como dice San Agustín, «Tú haces esa pericia innata por la que el artífice puede tener su arte, y puede ver dentro lo que tiene que hacer fuera: tú le das el sentido de su cuerpo, con el que, como su intérprete, puede transmitir de su mente al material eso que está haciendo, y por el que puede dar cuenta a su mente también de lo que se ha hecho, de manera que puede aconsejarse interiormente con la verdad que le gobierna, sobre si ello ha sido o no bien hecho»[166].

[165] Génesis 1:31. Cf. San Agustín, *Confesiones* XIII.28. El «orden bellísimo dado por Dios a las cosas» (*Sum. Theol.* I.25.6 *ad* 3, cf. I.48.1) es un tema favorito de la filosofía medieval cristiana. Una notable descripción de la belleza del mundo aparece en las *Homilías sobre las Estatuas* de San Juan Crisóstomo (Catholic University of America, *Patristic Studies*, XXII, 107, Washington, D.C.).

[166] San Agustín, *Confesiones* XI.5.

Esta «verdad que gobierna» al artífice es la misma cosa que hemos mencionado arriba con el nombre de «Sindéresis», el *hegemon* neoplatónico, y el Espíritu Inmanente indio, en tanto que «controlador interno»: en resumen, el intelecto práctico considerado como una extensión del Intelecto Universal por el que han sido hechas todas las cosas naturales, «cuya bondad se deriva de su forma (sánscrito *nāma*), que les da su especie, o figura (sánscrito *rūpa*)»[167]. «Pues de la misma manera que un trabajador, anticipando la forma de algo en su mente, emprende su trabajo manual, y ejecuta por orden de tiempo eso que había previsto simplemente y en un momento, así Dios por su Providencia dispone,» etc.[168].

Obsérvese, además, que la palabra *ingenium*, traducida arriba por «pericia innata» y equivalente al sánscrito «luz formativa ingénita», es la fuente de nuestra palabra «ingeniero», y que, de hecho, la concepción medieval del arte está mucho más cerca de nuestra concepción de la ingeniería que de nuestro concepto de «arte»: la tarea del artífice tradicional es hacer cosas que sirvan, y no meramente que complazcan, ya se trate del cuerpo o de la mente. De hecho, era un constructor de puentes para el cuerpo y la mente a la vez, y se esperaba que estos puentes soportaran los pesos para los que se habían ideado; su perfección no dependía de su belleza, sino que, al contrario, era su belleza la que dependía de su perfección como obras de arte.

Desde el punto de vista del aprendiz individual, dotado por naturaleza para una vocación dada, el arte por el que ha de trabajar no es un don, sino un conocimiento que tiene que ser adquirido. Dürero estaba pensando todavía de una manera tradicional cuando dice, «Está dentro

[167] *Sum. Theol.* I-II.18.2c.

[168] Boecio, *De consolatione philosophiae* IV.6.

del orden que un hombre nunca será capaz, por sus propios pensamientos, de hacer una figura bella, a menos que, por mucho estudio, haya aprovisionado bien su mente. Así pues, eso ya no ha de llamarse suyo propio; es arte adquirido y aprendido, que se siembra, crece, y da fruto según su tipo. Entonces, el tesoro secreto colegido del corazón se manifiesta abiertamente en la obra, y la nueva criatura que un hombre crea en su corazón, aparece en la forma de una cosa»[169].

«Nunca por sus propios pensamientos», pues como lo expresa Eckhart, no puede concebirse una propiedad en las ideas. La invención, o la intuición[170], es el descubrimiento o develamiento de las aplicaciones particulares de los primeros principios, aplicaciones que están contenidas todas implícitamente en estos principios, esperando sólo la ocasión de su explicitación. En otras palabras, la Sindéresis, y no el individuo como tal, es el terreno del poder inventivo. En esta filosofía, la invención significa visión o audición, como cuando Dante dice, «Yo soy uno que cuando Amor me inspira, tomo nota, y voy enunciándolo tan sabiamente como Él dicta dentro de mí»[171], y es esto, y no la habilidad personal, lo que se tiene por responsable de su *dolce stil nuovo*. En un pertinente mito indio se cuenta como se reveló a un liturgista un canto conductor al cielo; preguntado por sus compañeros de dónde lo había sacado, él responde sin ninguna modestia: «Sólo yo soy el autor», con el resultado de que sus compañeros encuentran su vía al cielo, pero él se queda atrás, «pues había dicho una mentira»[172].

---

[169] Citado de T. A. Cook, *The curves of Life* (New York, 1914), p. 384.

[170] Definida por San Agustín como una *simplex intelligentia* que se extiende a las Razones Eternas, *super aciem mentis* (*De Trinitate* IX.6.12; Migne, *Series latina* XLII.967). No lo que Bergson entiende por «intuición».

[171] Dante, *Purgatorio* XXIV.53-54.

[172] *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XII.11.10-11.

Todo encargo requiere una invención correspondiente. Pero esta invención no es más «propia» del artífice que la ocasión que la requiere; es un descubrimiento de *la* manera correcta de resolver un problema dado, y no una manera privada. Así pues, el arte tradicional no es, en ningún sentido corriente de la palabra, una «auto-expresión». Quienquiera que insiste sobre su *propia* manera, es más bien un egoísta que un artista: de la misma manera que el matemático que «descubre» que dos y dos son cinco, e insiste en la belleza, o en la perfección de su propia solución, es una persona peculiar más bien que un matemático. En el arte no hay más lugar que en la ciencia para las verdades o las perfecciones de la expresión privada; la cosa es correcta o incorrecta. Lo que nos interesa ahora es el *hecho* de que en el arte medieval y oriental, es la excepción más bien que la regla, que el artista ponga su nombre en una obra[173]. Cuanto más atrás vamos en un ciclo de arte, tanto más difícil deviene satisfacer *nuestras* curiosidades sobre las personalidades de los artistas, y tanto más perplejos estamos por la imposibilidad de substituir un conocimiento del arte por un conocimiento de biografías. La personalidad del artista era un asunto que no importaba al patrón tradicional; todo lo que pedía era un hombre «en posesión de su arte».

Tampoco podemos aislar esto, o comprenderlo aparte del trasfondo espiritual de todo el entorno en el que nuestras obras de arte fueron producidas. Nosotros no podemos comprenderlo desde nuestra posición individualista, que apunta a la máxima libertad posible para uno mismo. La filosofía tradicional también apunta a una máxima libertad posible; pero *de* uno mismo. Decimos deliberadamente «apunta», porque de la misma manera que el arte tradicional no es una práctica del arte por el

[173] Cf. B. Belpaire, «Sur Certaines Inscriptions de l'epoque T'ang», en *Mélanges chinoises et bouddhiques* III (1938). Estas son, en su mayoría, inscripciones en alabanza de obras de arte. El editor observa: «En esta veintena de inscripciones ninguna nos habla del artista, de su nombre, de la fecha… casi siempre sólo interesa a la inscripción el sujeto representado».

arte, así la filosofía tradicional, o más bien metafísica, no apunta a la verdad para satisfacer una curiosidad, ni a la virtud por la virtud, sino para el logro del fin último y presente de la felicidad del hombre. Las palabras del Maestro Eckhart son igualmente válidas para occidente y para oriente: «Toda la escritura clama por la liberación de sí mismo». Que el ideal religioso se reconociera en el anonimato característico del artífice, es simplemente una ilustración de la consistencia integrada de la vida tradicional, que es tan evidente en el campo del arte literario como en el del arte plástico.

El arte se define como «la recta razón de las cosas que pueden hacerse», o como «la recta manera de hacer las cosas»[174]. La operación del artífice es sobre todo un procedimiento racional, gobernado por un conocimiento más bien que por un sentimiento. No es que el sentimiento esté excluido; pero lo que se ama es lo que se conoce. Aquí la voluntad sigue al intelecto: se aprende a amar lo que se conoce, más bien que a jactarse de que se sabe lo que se quiere. El concepto de «arte» no está limitado, en modo alguno, al contexto de hacer u ordenar un tipo de cosas más bien que otro: sólo en lo que se refiere a la aplicación se dan a las artes nombres particulares[175], de manera que tenemos un arte de la arquitectura, otro de la agricultura, otro de la forja, otro de la pintura, otro de la poesía y del drama, y así sucesivamente. Quizás es el arte de la enseñanza el que interesa principalmente al filósofo medieval; de manera que para él, la retórica es el tipo de las artes, y pertenece a la naturaleza

[174] *Sum. Theol.* I-II.57.3 y 5.

[175] San Juan Crisóstomo, *Homilies on the Gospel of Saint Matthew* [tr. George Prevost, 3 vols., Oxford, 1851-52], «El nombre de arte sólo debe aplicarse a aquellos que aportan y producen los elementos necesarios y los soportes de la vida» (cf. *Sum. Theol.* II-II.169.2 *ad* 4).

de todas las artes «agradar, informar, y convencer»[176], o, en otras palabras, agradar y servir a su propósito. Aquí no hay ninguna distinción entre un arte «bello» y un arte «aplicado», sino sólo entre una operación «libre» y una operación «servil», operaciones que no se asignan a tipos de hombre diferentes, sino a todo artífice, cualquier cosa que pueda ser lo que hace o arregla: por ejemplo, el pintor trabaja libremente en la concepción de la obra que ha de hacerse, y como un obrero, tan pronto como comienza a usar su brocha[177]. En otras palabras, aquí no hay ninguna cosa tal como un arte «inútil», sino sólo una libertad del artífice para trabajar a la vez «por una palabra concebida en el intelecto» y por medio de herramientas controladas por sus manos. Tampoco se concebía que pudiera hacerse algo de otro modo que «por arte». Traer a la existencia una industria sin arte, quedaba para nosotros. Si hoy día consideramos inútil lo que nosotros llamamos «arte», ello se debe solamente a que *nosotros* no tenemos ninguna aplicación para el arte; el nuestro es el descubrimiento de como «vivir de pan sólo».

«El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operación»[178]. La manera de la Naturaleza es imitar la forma de la humanidad en una naturaleza de carne. La forma de la humanidad no existe sólo de esta manera, sino también —para la edad media y el

[176] San Agustín, *De doctrina christiana* IV.12-13. (Para el texto ver Catholic University of America, Patristic Studies, XXIII, Washington, D.C., 1930). Cf. C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928), y Coomaraswamy, «La Teoría Medieval de la Belleza».

[177] «Puesto que el cuerpo está sujeto servilmente al alma, y el hombre, en lo que concierne a su alma, es libre (*liber*)» (*Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 3). Las artes tales como las de la retórica, que requieren un trabajo físico mínimo, se distinguen como «liberales» de las artes «serviles», «que están ordenadas hacia los trabajos hechos por el cuerpo». «Pero si las artes liberales son más excelentes, de ello no se sigue que la noción de arte sea más aplicable a ellas» (*ídem*). En los términos modernos, esto significa que la pintura y la poesía no pueden distinguirse de la carpintería o de la agricultura, como si se distinguiera entre arte y trabajo: quienquiera que hace o arregla algo, sea cual sea el material, es un «artista».

[178] *Sum. Theol.* I.117.1. [Cf. I.45.8 *ad* 4].

oriente, que no para nosotros— en una naturaleza de luz, transformalmente. Esto significa que para hacer nuestra estatua correctamente, nosotros debemos haber comprendido a la vez la naturaleza humana y la naturaleza de la piedra, o de la madera, o de cualquiera que sea nuestro material: sólo así nosotros podemos imitar la forma de un hombre en la naturaleza de la piedra o de la madera.

«La similitud es con respecto a la forma»[179]. No den por hecho que ustedes saben lo que se entiende por «forma» en esta definición. «Forma» en esta filosofía no significa apariencia exterior, a menos que nosotros hablemos expresamente de forma «de facto» o «accidental»; por ejemplo, en esta filosofía decimos que «el alma es la forma del cuerpo». La «forma» es lógicamente anterior a la cosa; el artista concibe la forma antes de hacer la cosa, o, como se expresa en la edad media, el artista procede «por una palabra concebida en el intelecto»[180]. Este procedimiento es el acto de la imaginación, es decir, la concepción de una idea en una forma imitable. Este es el «arte» *por* el que trabaja el artista. El conocimiento de la forma no es un conocimiento derivado del artefacto acabado o de la naturaleza: no necesito decirles a ustedes que la forma del arco no fue sugerida por las ramas entrelazadas de los árboles, ni la de la curvatura de un báculo por las frondas de los helechos, ni la del ornamento de «acanto» por la planta de acanto; tampoco necesito decir que el *svastika*, como ha señalado Jung, no tiene ningún prototipo en la naturaleza, por muy «fiel a la naturaleza» que sea la naturaleza del cosmos. Como San Agustín dice, «El modelo de la verdad en el artefacto es el arte del artífice; pues el arca es verdaderamente un arca solamente

[179] *Sum. Theol.* I.5.4: San Basilio, *De spiritu sancto* (Migne, *Series graeca*, Vol. 32), XVIII.45, ἐπὶ τῶν τεχνητῶν κατὰ τὴν μορφήν ἡ ὁμοίωστις.

[180] *Sum. Theol.* I.45.6 [y I.33.3 *ad* 1].

cuando está de acuerdo con este arte», de manera que «es por sus ideas como nosotros juzgamos cómo las cosas deben ser»[181].

Para nosotros es casi imposible hacernos un juicio del arte antiguo y folklórico basado en la asumición de que el artista ha estado intentando hacer siempre lo que *nosotros* entendemos cuando hablamos de «fidelidad a la naturaleza». Nosotros negamos a diario la verdad de San Agustín cuando enseñamos al estudiante de arte a observar y a seguir a la naturaleza, y le enseñamos a conocer lo que la naturaleza es por medio de un esqueleto articulado; y cuando entendemos por «naturaleza», no la Madre Naturaleza, Natura naturans, Creatrix universalis, Deus, de la Filosofía Eterna, sino a nosotros mismos y a otros hijos naturados de la Madre Naturaleza, es decir, la Naturaleza «como efecto». Cuando un niño comienza a dibujar, dibuja a la manera de San Agustín; dibuja lo que entiende, y no lo que ve. Hace esto actuando espontáneamente, de acuerdo simplemente con la naturaleza humana, más bien que como si llevara tras de sí nubes de gloria en un sentido sentimental. Es de esta manera como el arte tradicional es verdaderamente un arte humano; existe y siempre ha existido para expresar y comunicar ideas, así como para servir a sus propósitos prácticos, y nunca para decirnos como son las «cosas». Pero nosotros diremos muy pronto al niño que mire a lo que presumimos que ha sido su modelo, y que «corrija» su dibujo de acuerdo con él; un poco más tarde le daremos a imitar cubos y conos, y finalmente el desnudo. Nuestro sentimiento es que nos habría gustado haber enseñado de la misma manera al artista primitivo o salvaje a dibujar la «perspectiva correcta». Damos por hecho que un naturalismo

[181] San Agustín, *De Trinitate* IX.6.11. Cf. E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin* (París, 1929), p. 121 y nota 2. Similarmente San Buenaventura, *Il Sententiarum* I.1.1 *ad* 3 y 4, «Agens per intellectum produit per formas, quae non sunt aliquid rei, sed idea in mente, sicut artifex producit arcam». [Cf. *Sum. Theol.* I.16.1, «adaequatio rei et intellectus», «pero los sentidos no pueden conocer esto de ninguna manera», e *ídem* I.17.1 *ad* 3, y 3 *ad* 2, en arte, el realismo es «falsedad»].

creciente, tal como se reconoce en un cierto punto de todo ciclo de arte, representa un progreso en el arte. Saludamos el cambio de interés desde la forma a la figura que marcó el «Renacimiento»[182], del que nuestro propio materialismo y sentimentalidad son sólo el desarrollo más completo e inevitable. Difícilmente se nos ocurre que el arte prehistórico era un arte más intelectual que el nuestro; que, como los ángeles, el hombre prehistórico tenía menos ideas (aunque más universales), y usaba de menos medios para expresarlas que nosotros; y tampoco nos damos cuenta de que las ideas que expresaba, con una precisión tan austera, por ejemplo, por medio de sus espirales, que han devenido para nosotros nada más que «formas de arte», y que son para nosotros ciertamente supersticiones, en el sentido etimológico de esta excelente palabra, son realmente sin significado (insignificantes) para nosotros debido únicamente a que ya no las comprendemos. Las ideas y el arte de la edad media y el oriente, en la cima de su cumplimiento, están mucho más cerca de las ideas y el arte de la prehistoria que de las de nuestra decadencia avanzada. Como un conservador de uno de los más grandes museos Americanos me señalaba recientemente, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora: *¡quelle dégringolade!*».

Todos somos sabedores, por supuesto, de que el arte abstracto y salvaje se ha puesto de moda recientemente. Pero este arte abstracto nuestro no es nada sino una caricatura del arte primitivo; no es el lenguaje técnico y universal de una ciencia, sino una imitación de las apariencias o el estilo externo de los términos técnicos de una ciencia. Las configuraciones del arte cubista no están informadas por universales, sino que son sólo otra salida para nuestro insistente auto-expresionismo. Estoy obligado a interpolar estas observaciones para que ustedes no me digan que nuestro arte también está haciéndose intelectual.

[182] Cf. A. Gleizes, *Vers une Conscience plastique: la forme et l'histoire* (París, 1932).

La palabra «abstracto» y la palabra «convencional», que le es estrechamente afín, son descripciones inadecuadas del carácter no representativo del arte tradicional. Nosotros hablamos incluso de formas «convencionalmente» naturales, y así las hacemos «decorativas». Nuestra abstracción consiste meramente en quitar a las cosas lo que les pertenece justamente: convencionalizar es lo que el taoísta (cuya filosofía es tan importante para una comprensión del arte del lejano oriente) llama «una destrucción de la integridad natural de las cosas para producir artículos de diferentes tipos —es decir, el fracaso del artesano»[183]. No es lo que el Maestro Eckhart entiende cuando dice que «Todas las criaturas entran dentro de mi mente y son racionales en mí. Yo sólo preparo a todas las criaturas para volver a Dios». Nuestra abstracción significa, como mucho, la eliminación de las cosas no esenciales; lo que nosotros tenemos de esta manera no son universales, sino solamente generales, que no difieren de los particulares en el tipo, sino sólo en la conveniencia. Es de esta misma manera como la ciencia empírica deduce «leyes», que no son realmente absolutas, sino sólo resúmenes de experiencia estadística. Éste no es el método del arte tradicional, que comienza desde los universales, en los que está contenida, no menos, sino más eminentemente, toda la integridad natural de las cosas, y, desde estos principios primeros, deduce cualesquiera aplicaciones que puedan requerirse. Las formas de la cruz, el círculo, y la espiral, cuyos rastros pueden reconocerse en la naturaleza, no son innaturales, sino supra-naturales, es decir, superlativa o extragenéricamente «naturales».

«El arte imita a la Naturaleza en su manera de operación». En otras palabras, como afirma continuamente todo tratado tradicional sobre metafísica o teología, el artífice humano trabaja como el Artífice Divino,

[183] Chuang-tzu, cap. 9, p. 108, cf. págs. 147, 155.

con sólo esta importante distinción, que el artífice humano tiene que hacer uso de materiales ya existentes, e imponer formas nuevas sobre estos materiales, mientras que el Artífice Divino provee su propio material de lo infinitamente «posible», que todavía no es, y que, por consiguiente, se llama «nada», de donde la expresión *ex nihilo fit*. Puesto que en su oficio como artífice no era un herético[184], damos por hecho lo que nuestro artífice tradicional daba por hecho, a saber, que las ideas de todas las cosas son inherentes al Intelecto Divino o Universal, del que, por así decir, nuestros intelectos son reflejos o facetas. Estas «Razones Eternas», o «Formas», representan, metafísicamente, la primera causa o la causa permisiva de la venida al ser de algo, ya sea natural o artificial. Dios, o el Ser absolutamente, se presupone en la definición «el arte incumbe a la hechura de las cosas que pueden hacerse (*ars circa factibilia*)». La idea de Dios es la «explicación» del ser de todas las cosas. Sin embargo, en esta filosofía «Dios no gobierna directamente, sino por medio de la operación de las causas mediatas, sin las cuales el mundo estaría privado de la perfección de la causalidad»[185]. Pero como nosotros no estamos interesados en la explicación de las cosas particulares, puesto que su posibilidad queda probada por el hecho de su existencia, ahora sólo vamos a interesarnos en las causas particulares de su que-idad. En esta relación, el lugar de la causa primera, absolutamente, lo ocupan el patrón y el artista juntos, el primero como conocedor de lo que ha de hacerse, y el segundo como el intelecto en el que la idea de la cosa que ha de hacerse subsiste en una forma imitable. En esta situación, será evidente que el Hombre es tanto más semejante a Dios, cuanto más de una única mente sean el patrón y el artífice, y no un poder dividido contra sí mismo. Y, al mismo tiempo, cuanto más

[184] San Buenaventura, *I Sent.* 6, q.3, concl., «Qui negat ideas esse, negat Filium Dei esse»; Santo Tomás de Aquino, *De veritate* 3 *ad* 1, «sed contra, Qui negat ideas esse, infidelis est, quia negat Filium esse».

[185] *Sum. Theol.* I.103.7 *ad* 2; I.116.2, etc.; San Agustín, *De civ. Dei* V.8.

semejante a Dios, la hechura de cosas es tanto más una operación intelectual y no meramente una operación física. Pues si el Artífice Divino no trabaja con sus manos o con materiales ya existentes, sino que «piensa las cosas, y ve que ellas son», es a esta perfección hacia donde tiende el artífice humano: en todo caso, si *no* pensara las cosas, no serían.

El «hacer» Divino no es una operación aparte del ser: es un acto de ser. La luz «porta-imagen» y «habla-verdad» lleva consigo las formas ideales que le son inherentes, y dondequiera que un rayo de esta luz encuentra una posibilidad de realización correspondiente, la idea particular a la que corresponde la posibilidad se realiza y deviene un fenómeno. «La única luz verdadera que ilumina a todos los hombres», la fuente de todo ser, es también la fuente de toda belleza y de toda inteligibilidad: es decir, es la luz, en tanto que eso *por* lo que el ojo ve, más bien que toda la luminosidad que el ojo ve. De la misma manera la luz física es la fuente de los colores de los objetos físicos, cuya belleza se aprehende visualmente: cada cosa refleja lo que su naturaleza propia le permite reflejar, es decir, un color dado de la totalidad de los colores inherentes a la luz blanca: color que es la base de la apariencia de la que depende el reconocimiento de la belleza, puesto que la belleza se define como «eso que deleita cuando se ve», y lo que puede verse no consiste en nada sino en áreas coloreadas.

En su acto primero y contemplativo, el artista es auto-poseído, y ve sólo eso que ha de hacerse, y no todos los tipos de cosas que podrían haberse hecho. Ello es como sigue (adaptando muy ligeramente las palabras de Eckhart): «¿Querrías tú pintar un ángel?. Parte de aquí y retírate adentro de ti mismo hasta que comprendas; entrega todo tu sí mismo a ello, entonces mira, rehusando ver nada excepto lo que

encuentres allí. Te parecerá entonces como si tú fueras el ángel»; el artífice, como lo señala Plotino en un examen de la visión contemplativa (es decir, el latín *comtemplatio* y el sánscrito *dhyāna*), toma «la forma ideal bajo la acción de la visión mientras permanece, potencialmente, él mismo»[186], ese sí mismo al cual retorna, cuando vuelve del *actus primus* al *actus secundus*, en el que imita la forma que ha sido vista interiormente. E igualmente en el caso del forjador de espadas citado por Chuang-tzu: «"¿Es pericia suya, señor, o tiene usted un truco?". "Es concentración. Si una cosa no fuera una espada, yo no la vería. Me he valido de toda la energía que no usaba en otras direcciones para asegurar la eficiencia en la dirección requerida"»[187]. Es de esta manera como, en respuesta a la necesidad del patrón, surge una imagen definida, ya sea este patrón el artista mismo o ya sea otro; y como lo expresaba Blake, «El que no imagina en lineamentos más claros y mejores que los que puede ver este ojo perecedero y mortal, no imagina en absoluto»[188]. Comenzamos a comprender en qué sentido la forma de la cosa es lo que se llama la «causa formal» de su apariencia, y cómo la perfección de la cosa misma se mide por el grado en que refleja fielmente a la forma o a la idea de la cosa, como ella subsiste en la luz porta-imagen, o, en otras palabras, en el Intelecto Divino. Si es deforme (sánscrito *apratirūpa*), es «infiel» a su arquetipo, o «infiel a la naturaleza»; por ejemplo, un hombre nacido ciego, en esa medida, no es «verdaderamente» un hombre[189].

---

[186] Plotino, IV.4.2. Cf. Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio».

[187] Chuang-tzu, cap. 22, p. 290.

[188] [Cf. *Blake: Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (Londres, 1966), p. 576.—ED.]

[189] En esta filosofía, la fealdad o el mal es una cuestión de informalidad. Por ejemplo, San Agustín, *Confesiones* XIII.2, «Para un cuerpo ser simplemente, no es ser bello, pues entonces no podría ser deforme de ninguna manera». Similarmente BU I.3.4, «Todo lo que distrae, el ojo lo remite a los poderes del alma; todo lo que ve bello (*kalyānam*), lo remite al Espíritu… Lo feo (*pāpman*) es todo lo que ve deforme (*apratirūpam*)». Toda belleza es esencialmente formal, o en otras palabras ideal (en el sentido filosófico de esta palabra, que está tan desvirtuado en la lengua vernácula). De ello

Así pues, en el caso de los artefactos, el artífice humano proyecta de esta manera la luz porta-imagen de su propio intelecto, más limitado, sobre el material disponible. La imagen de lo que la cosa ha de ser ya existe en su mente, antes de la venida al ser de la cosa, y continúa subsistiendo después de que la cosa ha sido hecha, o incluso después de que ella pueda haber cesado de existir. Esta imagen o forma mental, según la cual se hace la cosa, se llama el «arte en el artista», y, como en el caso del Arte Divino, es la «causa formal» de la apariencia de la cosa. Sin embargo, el artista humano no sólo tiene que hacer uso del material ya formado sobre el que ha de imponer una forma nueva; sino que la selección de este material es muy importante, debido a que sólo hay un material adecuado en el que puede realizarse la forma en la mente del artista. Por ejemplo, si el artista ha imaginado un hombre en piedra, y sólo dispone de arcilla, no puede reproducir en arcilla la forma que ha sido imaginada en piedra. Lo que acontece en este caso, es que el artista forma una imagen mental nueva y diferente; esta imagen es imitada en la arcilla; pero, incluso si la forma de la arcilla se transfiere a la piedra por el uso de una modeladora, seguirá siendo una forma imaginada en arcilla, y la obra en piedra será infiel a la primera concepción del artista, e insatisfactoria para el patrón que sabe lo que quiere, que había encargado una figura en piedra. En todo caso, el material es otra causa de que el producto acabado sea lo que es, y como tal se llama la «causa material». Hemos definido dos de las causas, a saber, la causa formal y la causa material, por las que se determina el producto acabado.

---

se sigue que la obra de arte se considera siempre como menos bella que el «arte en el artista», por el cual es juzgada. Cf. K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources* (Brno, 1933), pp. 105, 109.

Sin embargo, el artista humano no es capaz de proyectar, por un mero acto de la voluntad, su imagen formal sobre el material, de tal manera que el material se conforme por sí mismo a su idea de lo que la cosa tiene que ser. Así pues, tiene que recurrir a medios, o, en otras palabras, tiene que emplear una técnica. Debe trabajar con herramientas, que pueden ser sus propias manos, o estas manos mismas provistas de herramientas tales como cinceles o pinceles; con cuyas herramientas, por ejemplo, puede desentrañar de la piedra la forma que ve dentro de ella, puesto que él mismo la ha puesto ahí, o trabajar la arcilla hasta que la forma exterior se ajusta a la forma en su mente. Estas herramientas, e igualmente la pericia con la que las usa, pueden ser adecuadas o no. Si la mano del alfarero resbala, el puchero se desfigurará; si el plano es áspero, la superficie de la mesa será tosca; si el pigmento es efímero, la pintura se borrará. La operación es «servil» en el sentido de que el artista mismo es ahora un instrumento dirigido por su arte: el artista está actuando ahora como un medio hacia un fin, fin que ya ha sido previsto en el «libre» acto de la imaginación. Reconocemos así, en todos los «medios» empleados, una tercera causa de que el producto acabado sea lo que es: y ésta se llama la causa «eficiente» o la causa operativa.

Tenemos que hablar todavía de una cuarta causa. El artista tiene en vista hacer una cosa definida: nadie hace nada por «hacerlo». Incluso si las imágenes parecen surgir en la mente del artista espontáneamente, estas imágenes tienen sus semillas, en el mismo sentido en que los sueños son realizaciones de deseos: estas imágenes fortuitas y que no han sido invitadas son apartadas por la unidad de mente de un acto de la imaginación conscientemente dirigido. En cualquier caso, al hombre que está en necesidad de bienes, lo llamamos el patrón; y al hombre que hace, es decir, que tiene el conocimiento y la voluntad de hacer, esté o no él mismo en necesidad, lo llamamos el artista o artífice. En culturas tan

unánimes como las que estamos considerando, el patrón y el artista siempre se comprenden entre sí; sus conceptos del bien y de los fines que se han de alcanzar por medio de los artefactos, son virtualmente compartidos. Las necesidades del aristócrata y del paisano son del mismo tipo, con sólo una distinción suntuaria, pero nunca formal. Bajo estas condiciones, tenemos lo que se llama propiamente un arte folklórico, es decir, un arte de la totalidad del pueblo. El hecho de que cuando se pervierten las culturas, el arte tradicional sólo sobrevive como una superstición frente al arte individualista (y supuestamente más sofisticado, aunque en realidad completamente necio) de la burguesía, nos impide darnos cuenta de que las artes sacerdotal y real de la edad media y del oriente eran las artes de un pueblo, y no las artes de individuos o de clases. Además, en las sociedades basadas en la vocación, se da por hecho que el artista no es un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista. De esto se sigue que cada hombre, en tanto que patrón, posee un conocimiento general de los principios de la hechura por arte, aunque no el conocimiento particular que tiene derecho a esperar en el artista a quien encarga hacer una cosa particular para su uso.

Así pues, para nuestro propósito el artista y el patrón son el Omnihombre; nosotros sólo distinguimos entre el conocimiento particular de uno y la necesidad particular del otro. Pero ésta es una distinción importante para nosotros; debido a que es la necesidad de ciertos bienes por parte del patrón —por ejemplo, una casa, una pintura, o una azada— lo que constituye la causa primera de toda la empresa, y también su fin último, puesto que se están haciendo para él. Hemos reconocido ahora una cuarta causa, y, en algunos respectos, la más importante, de que el artefacto sea lo que es —por ejemplo, una azada y no una pintura— a saber, la necesidad del patrón; esta necesidad del

patrón se llama la causa «primera» o «final»; primera debido a que era una azada, o más bien, algo con lo que cavar, lo que se necesitaba; y final, debido a que es una azada lo que se produce.

La causa primera y final es la ocasión o la necesidad de la obra, acordemente a la cual nosotros hablamos de la tarea como un «trabajo que ha de hacerse». En el caso del Artista Divino esto es lo que se llama una «necesidad infalible»; pero entrar en el significado de esto nos llevaría demasiado lejos. En el caso del artista humano la necesidad es lo que se llama una necesidad «co-activa», y el patrón es el co-agente principal. La naturaleza de esta necesidad no tiene nada que ver con el artista como tal; sólo como un hombre, y antes de que se emprenda la obra, el artista puede negarse o dar su consentimiento, en base a fundamentos morales, a hacer lo que el patrón necesita, ya sea el patrón él mismo u otro. Una vez que el encargo ha sido aceptado, el artista ya no tiene nada que ver con la prudencia; su única incumbencia es la obra que ha de hacerse, que sea buena en sí misma[190]. Esto no significa que el artista no pueda pecar o no estar a la altura, sino sólo que, como artista, no puede pecar moralmente. Al mismo tiempo ningún hombre puede ser un artista, y nada sino un artista, excepto a costa de su humanidad[191].

El artista está trabajando ahora «por el bien de la obra que ha de hacerse», y por nada más; «todo artista persigue dar a su trabajo la mejor disposición… en lo que concierne al fin propuesto»[192], y no es

[190] *Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 2. «Es evidente que un artesano se inclina por la justicia, que rectifica su voluntad, a hacer su obra fielmente».

[191] Cf. *Sum. Theol.* II-II.169.2 *ad* 4: es moralmente pecaminoso emprender cosas que sólo pueden ir unidas al mal uso, y es indeseable hacer tales cosas que, en su mayor parte, van unidas a malos usos; pero no es pecaminoso hacer tales cosas que pueden ir unidas, ya sea a un buen uso o ya sea a un mal uso. El joyero, por ejemplo, no peca (a no ser «inventando medios que son superfluos y fantásticos») debido a que un adorno apropiado a la persona no es en modo alguno necesariamente pecaminoso.

[192] *Sum. Theol.* I.91.3c.

incumbencia suya, en tanto que artista, si el cuchillo se usa para curar o para matar; su única incumbencia es hacerlo afilado. Por supuesto, este trabajo por el bien del objeto que ha de hacerse, no tiene nada que ver con un trabajo «por amor del arte»: esta expresión está enteramente desprovista de significado desde el punto de vista de la edad media y el oriente, según el cual las cosas se hacen *por* arte, y no para el arte, *per artem* y no *pro arte*. Una vez que el artista ha dado su consentimiento a la obra, trabaja «por arte y con una voluntad». La hechura de la cosa ha devenido su fin, de la misma manera que el uso de la cosa es el fin del patrón. Pero el patrón debe conocer mejor que el artista como usar la cosa cuando ya ha sido hecha; y, desde este punto de vista, al patrón se le llama el «juez del arte»[193]. Este juicio es algo distinto del placer que se puede tener en la obra de arte misma, placer que se tiene en su perfección, ya sea mientras se está haciendo, o ya sea cuando se ha hecho. Esta «perfección» de la obra es la esencia de su «belleza». Entre tanto, el artista saborea su obra; y este «placer perfecciona la operación»[194]. Este placer es de dos tipos, «uno está en el bien inteligible, que es el bien de la razón; el otro está en el bien perceptible a los sentidos»[195]. Uno es un placer habido en el orden; el otro un placer habido en las superficies estéticas. Tanto la mente como el cuerpo del artista están implicados: este placer es a la vez intelectual y estético (no como nosotros imaginamos, sólo estético). El artista comprende lo que está haciendo, y al mismo tiempo lo siente. Lo mismo es válido para toda la operación, y también cuando el artista contempla la obra acabada y la juzga como una obra de arte, una cosa hecha por arte, un artefacto, sin proponerse usarlo él mismo. Al mismo tiempo, ello será válido igualmente para el patrón, en la medida en que comprende lo que el

[193] Platón, *Crátilo*.

[194] *Sum. Theol.* I-II.33.4c.

[195] *Sum. Theol.* I-II.30.1c. Cf. Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII-XIX: el bien inteligible es una operación vital, la satisfacción sensible es sólo una función o hábito vegetativo.

artista está haciendo o ha hecho, y en la medida en que el artefacto es también para él la fuente de una sensación o experiencia estética directa (puesto que lo que la palabra «estética» significa es precisamente «sensacional»): o, en otras palabras, en la medida en que está calificado por conocimiento y sensibilidad para tener a la vez un placer racional y animal en las cualidades de la obra misma, independientemente de su uso de otro modo que como una fuente de placer.

«Belleza es lo que place cuando se ve»[196]: ¿pero visto cómo, y por quién?. Belleza no es lo que nosotros apetecemos, pues como dice San Agustín, «Algunas gentes apetecen las deformidades»[197]. Tampoco es belleza eso que place cuando se ve como por un pájaro que toma las uvas pintadas por reales. La belleza no tiene nada que ver con el parecido: la belleza de un retrato no depende de nuestro sentimiento por el modelo; desde este punto de vista un ojo de carne es mucho mejor que un ojo de pigmento. Belleza es eso que place cuando se ve por alguien como el artista mismo, es decir, que comprende y siente a la vez. Presumiendo un artefacto bello, es decir, perfecto, los grados de placer que pueden ser experimentados por el espectador corresponderán a la medida de su propia comprensión y sensibilidad: si la desnuda expresión «place cuando se ve» ha de mantenerse, nosotros no podemos admitir que el espectador sea estúpido o insensible.

En este punto puede zanjarse el problema del placer estético, no debido a que una αἴσθησις sea jerárquicamente inferior a una νόησις, como el cuerpo es inferior a la mente, o la vida activa lo es a la vida contemplativa, sino debido principalmente a que nosotros tenemos

[196] *Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1, «La belleza es afín a la facultad cognitiva; pues las cosas bellas son aquellas que placen cuando se ven»; cf. I-II.27.1 *ad* 3, «Los sentidos que conciernen principalmente a lo bello, son los que son más cognitivos, a saber, la vista y el oído».

[197] San Agustín, *De musica* VI.38.

derecho a asumir, en todo ser humano normal, una adecuada capacidad de respuesta a los estímulos físicos. Si nuestro orden social es tal que sólo permite una sensibilidad normal a algunos hombres, y que da por hecho que a otros hombres se les debe enseñar a sentir, esto debe atribuirse al tipo de civilización que hemos erigido: es un defecto de gobierno, más bien que de artes tales como las que ahora estamos considerando. Nosotros no tenemos que enseñar al estudiante como sentir; es una incumbencia de «la piel que uno ame tocar». Todo lo que tenemos que recordar al estudiante, a este respecto, es que hay algunos materiales que son adecuados para algunos propósitos, y que cada material tiene sus propias cualidades; debemos enseñarle a esperar y a amar en la piedra la textura de la piedra, y a no pedir la textura de la carne donde una textura tal sería impertinente. En este punto percibimos que la psicología no puede ayudarnos a comprender las superficies estéticas de una obra de arte directamente; de hecho, nosotros no podemos comprenderlas directamente, sino sólo reaccionar a ellas; la psicología se ocupa de cómo reaccionamos, de cómo experimentamos placer o dolor, y registra nuestras preferencias. Si el psicólogo prueba estadísticamente que la mayoría prefiere los círculos a los cuadrados, o el rojo al amarillo, esto no tiene nada que ver con la belleza o la perfección de los círculos o los cuadrados, o con los relativos méritos artísticos de pinturas en las cuales predominan el rojo o el verde. Estas cosas pertenecen a la iconografía, es decir, a la causa o a la prescripción primera o final de que se haga la obra; el artista no «elige» estas formas o colores, sino que usa aquellos que requiere la naturaleza de la obra que ha de hacerse. A su vez, nosotros sólo podemos juzgar sobre su uso acertado o erróneo, es decir, sobre la rectitud, la perfección, o la belleza de la obra, si nosotros sabemos lo que tenía que hacerse. En esta filosofía, «el arte tiene fines fijados, y medios de operación

verificados»[198]: el patrón decide lo que se hará, y «el artista tiene su arte, que se espera que practique»[199]. Se observará que el patrón siempre tiene razón —siempre que sepa lo que quiere, y que haya hecho su encargo acordemente. Si el patrón ha sabido *qué*, y el artista ha sabido *cómo*, el patrón quedará complacido por el artefacto «cuando se vea», y ello no se deberá sólo a que puede usar el artefacto mismo[200].

Como se dice, nosotros contamos ahora «con algo consistente». Porque al enseñar lo que nosotros llamamos la «apreciación del arte», en conexión con obras de arte antiguas o exóticas, para las que, en su mayor parte, no tenemos ninguna aplicación efectiva en el tiempo presente, o en nuestro propio entorno (a no ser para usarlas como una urraca usa cintas para decorar su nido), estamos proponiendo mostrar al patrón o al espectador *post factum*, como derivar todos los placeres posibles, tanto intelectuales como estéticos, de una obra dada que él no se propone «usar». Como ya hemos sugerido, el problema del placer estético no es un problema difícil, y sólo requiere una clara distinción entre las preferencias personales por ciertos colores, formas, o sabores y el placer recibido en la percepción de colores, formas, o sabores en su lugar justo.

---

[198] *Sum. Theol.* II-II.47.4 *ad* 2 y 49.5 *ad* 2. Cf. Plotino, *Enéadas* V.8.1, 9.3 y 9.5 (el arte da forma a la obra y existe independientemente de la materia); San Agustín, *De immortalitate animae* V (el arte en el artista es inmutable), y *De musica* VI.34 (el arte es superior al artista, y aparte del espacio y del tiempo); [cf. J. Huré, *St. Augustin musicien* (París, 1924)].

[199] Segundo Concilio de Nicea.

[200] San Agustín hace una distinción entre gozo y uso (*frui* y *uti*), e igualmente entre bello y conveniente (*pulcher* y *aptus*), en varios lugares, y ello debe haber formado el tema de su libro perdido *De pulchro et apto* (*Confesiones* IV.13). Él observa, «El herrero hace una pluma de hierro, por una parte para que podamos escribir con ella, y por otra para que tengamos placer en ella; y en su tipo la pluma es al mismo tiempo bella y adaptada al uso» (*Lib. de ver. rel.* 39). En otras palabras, el arte es el principio de la manufactura, y Ruskin estaba perfectamente en lo cierto al decir que «la industria sin arte es brutalidad», puesto que es el animal hombre el que *trabaja*, y la «industria sin arte» no tiene en cuenta la totalidad del hombre.

Incluso si nosotros preferimos un helado a un guiso, nosotros conocemos algo mejor que complacernos en un guiso que sabe como un helado.

De los dos tipos de placer, uno, sentido directamente por los sentidos que contactan con las superficies estéticas, y el otro, un placer de la comprensión, es evidentemente el último, o el placer intelectual, el que nosotros tenemos en mente cuando hablamos de una educación que ha de comunicarse en una universidad, o considerarse en un hombre cultivado. Este placer de la comprensión no infringe ni impide el placer de los sentidos, sino que incluye muchísimo más de lo que puede registrarse o gozarse por la «facultad intrínseca del ojo». Pues «mientras otros animales tienen deleite en los objetos de los sentidos, puesto que sólo están ordenados al alimento y al sexo, únicamente el hombre tiene placer en la belleza de los objetos sensibles por sí mismos»[201]. Para saborear este placer debemos aprender a ver a través del ojo y no meramente con el ojo. Desde este punto de vista, el artefacto «place cuando se ve» en la medida en que se comprende cuando se ve. El artefacto es un todo, y no un agregado de partes accidental; y como dice San Agustín, «el todo se comprende cuando se ve, si se ve de tal manera que nada de él está oculto del veedor»[202]. Por el análisis de la obra de arte en los términos de las «cuatro causas», nosotros sabemos exactamente lo que significa comprender una obra de arte de tal manera «que nada de ella esté oculto de nosotros». Y una vez que hayamos comprendido una obra de arte desde todos estos puntos de vista, habremos comprendido de una vez por todas como derivar todos los tipos de placer intelectual que pueden derivarse de la vista de algo que ha sido «hecho bien y verdaderamente». Por una comprensión tal como la que hemos sugerido, la necesidad del

[201] *Sum. Theol.* I.91.3 *ad* 3.

[202] *De vid. Deum*, ep. CXII [cf. *Sum. Theol.* I.14.3 *ad* 1]. Cf. Witelo, *De perspectiva* IV.148, «Pulchritudo comprehenditur a visu ex comprehensione simplici formarum visibilium placentium animae».

patrón se hace nuestra propia necesidad, e igualmente su satisfacción en el producto acabado: nosotros ocupamos la casa que ha sido edificada para él, llevamos sus vestidos, y compartimos sus devociones. Por una comprensión tal nosotros participamos en el acto de imaginación del artista, y compartimos con él el placer que «perfecciona la operación»; nosotros seleccionamos y preparamos con él los materiales, cincelamos o moldeamos donde él cincela o moldea, y sabemos como él sabía cómo debe darse cada paso.

Nosotros conocemos ahora la obra como el artista la conocía. ¿Y cómo conocía el artista la obra?. No por observación, sino providencial y vitalmente. Providencialmente, pues «todo agente que actúa racionalmente, y no al azar, pre-conoce la cosa antes de que ella sea»[203] por medio de la idea de ella a la que su intelecto se conforma: «ningún pintor puede retratar un rostro si primero no se ha hecho completamente a sí mismo tal como el rostro debe ser… El que quiera dibujar un rostro, no puede hacerlo, si no puede serlo»[204]; debido a que «la forma del intelecto es el principio de la operación»[205]. Y vitalmente, debido a que la idea de la cosa que ha de hacerse «vive en el artista» con su vida, antes de que él haga la cosa misma, y después de que haya sido hecha; lo que nosotros llamamos la vitalidad de una obra de arte pertenece, por consiguiente, a su formalidad, y no al material en el que la forma ha sido incorporada, para ser manifestada: «la similitud es con respecto a la forma». Así es en San Buenaventura, Santo Tomás, y Dante; no vamos a detenernos a citar los paralelos neoplatónicos y orientales.

[203] San Buenaventura, I *Sent.*, d. 35, a. unic., q. 1, fund. 2.
[204] Dante, *Convito*, *Canzone* III.53-54 y IV.10.106.
[205] *Sum. Theol.* I.14.8 [cf. I.17.1].

La identificación del artista con la forma o *ejemplar* de la cosa que ha de hacerse, es a la vez la causa formal de la obra misma y la ocasión del placer del artista en ella; y de la misma manera, el placer del espectador en el artefacto, considerado como «eso que place cuando se ve», depende, a su vez, de una identificación igual de sí mismo con su forma esencial [del artefacto]. Estos dos placeres, o delectaciones, son, respectivamente, «directo» y «reflejo»[206]. Nosotros sólo separamos éstos debido a que los actos del hacedor («que transmite desde su mente al material eso que está incorporando») y del espectador («que lleva a su mente nuevamente eso que ha sido incorporado») son para nosotros actos sucesivos. Sin embargo, en nosotros, como *in divinis* (donde son coincidentes e indivisibles), dependen de una identidad de la consciencia causal con la forma del modelo (*exemplar*) de la cosa que es causada: «el placer en el que subsiste la vida cognitiva surge de una unificación del poder activo con el modelo (de la cosa que ha de ser), a la que este poder activo está ordenado»[207] (por una necesidad, infalible *in divinis*, co-activa en nosotros): placer que, en Dios, es una beatitud eterna, debido a que en él la identidad del poder activo con las ideas de las cosas que han de ser es perpetua. Debido a esta identidad, las cosas como son en Él (idealmente), no están sólo vivas, sino que son «vida misma»[208], de manera que «lo que se hizo era vida en Él»[209]. La analogía en el tiempo es la de toda una vida de gozo del artista en su arte, y la del espectador

[206] Witelo, *Liber de intelligentiis* XX (*delectatio et delectatio reflexa* —la primera es la delectación de imaginar, y la segunda la delectación en la cosa que fue imaginada y que ahora es.

[207] *Ídem.*

[208] San Buenaventura, I. *Sent.*, d. 36, a. 2, q. 1, *ad* 4, citando a San Agustín («res, factae… in artifice creato dicuntur vivere, sed in Deo non tantum dicuntur vivere, sed etian ipsa vita»). Como observa J. M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929), p. 75 «Esto permite decir que ellas viven en el espíritu del artista creado; en Dios, sin embargo, el artista divino, ellas tienen derecho a ser llamadas *vida* a secas». Cf. Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII-XX.

[209] San Juan 1:3, 4: «Era» ha de tomarse como el «ahora eterno». [Coomaraswamy examina las implicaciones de esta traducción de los versículos del Evangelio según San Juan en un ensayo todavía no publicado, «Quod factum est in ipso vita erat: ὸ γέγονεν έν αὐτῷ ξωὴ ἦν».

para quien lo bello es un gozo «siempre»; estos dos gozos dependen de la medida en la que la cosa que ha de hacerse, o que se ha hecho, no es meramente un objeto material, sino que está «viva» en el artista ya sea como creador o como espectador.

Si hemos seguido así la historia de una obra de arte, de manera que es como si ella hubiera sido hecha a la vez por y para nosotros mismos, nuestro conocimiento de ella ya no es meramente un conocimiento accidental sobre ella, sino un conocimiento esencial. Hemos adquirido un «sentido vivo» de ella. Hemos realizado lo que no es una mera empatía o «sensación» (*Einfühlung*), sino un acto del intelecto, o «cognición». La obra ha devenido una parte de nuestra vida para siempre; y esta vida nuestra se ha extendido para incluir, no meramente un futuro anticipado, sino también un pasado vivo. Para nosotros, la «historia» como tal, ya no es de ninguna utilidad. Y esto es una educación, esto pertenece a la realización de todas las potencialidades de la humanidad, esto incumbe a la deificación; se trata de aprender a vivir cada vez más en un ahora eterno, «donde todo *donde* y todo *cuando* tienen su foco»[210].

Hemos dejado un poco de espacio para exponer la teoría tradicional de la belleza. En principio, no se hace ninguna distinción entre la belleza de los objetos naturales y la de los artefactos. La belleza en uno y otro caso es el aspecto visible y atractivo de la perfección de la cosa en su tipo. La Belleza absoluta de la causa primera y formal de todas las cosas, es participada por todas las cosas naturales o artificiales, en la medida en que son realmente lo que evocan ser. Las cosas particulares sólo pueden ser bellas o perfectas en su tipo, y no en los modos que pertenecen a otros tipos. Por ejemplo, las garras y las listas pertenecen a la belleza de

[210] Dante, *Paradiso* XXIX.12, Cf. XVII.18.

un tigre, que no sería un tigre bueno o perfecto sin ellas; la belleza del metal pertenece al bronce, en el que la textura de la piel humana sería una informalidad horrorosa; y estas bellezas no pueden sustituirse una a otra o ser reemplazadas por las de otros tipos. Ellas sólo pueden coexistir en una Belleza absoluta, en la que nosotros no estamos ahora directamente interesados; de la misma manera que todos los colores sólo pueden coexistir donde ninguno es color sino todos Luz.

La belleza de las cosas particulares se define como sigue: «En primer lugar, integridad o perfección; cuanto menos tenga de éstas, tanto más fea es la cosa. En segundo lugar proporción debida, o armonía. Y finalmente, iluminación, de donde aquellas cosas que tienen un color claro se llaman bellas»[211]. Todos estos términos tienen un amplio contenido, y han de comprenderse, no vagamente, sino como términos técnicos definidos por su lugar. La integridad y la perfección implican ambas el ser real; pues cuanto menos una cosa *es* una cosa, tanto menos perfecta es, tanto menos es lo que se supone que ella es. Nótese que la palabra «perfecto» es literalmente «enteramente hecho», o «hecho bien y verdaderamente», y que el artefacto perfecto y el hombre perfecto son perfectos de la misma manera; es decir, ontológicamente, cuando cada uno de ellos es todo lo que puede ser, o «ha devenido lo que ello es» (*geworden was er ist*, sánscrito *kṛtakṛtya*) potencialmente, y, por consiguiente, lo que ello debe ser efectivamente; «pues el fin último corresponde a la intención primera»[212]. Y similarmente en lo que

[211] *Sum. Theol.* I.39.8c. Para San Agustín, el número (es decir, en tanto que especie determinante, en sánscrito *rūpa* en tanto que *mātrā*), la igualdad (similitude), la unidad, y el orden son las condiciones de la belleza (K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin*, p. 108); Witelo, *De perspectiva* IV.148, da una larga lista de condiciones de la belleza, comenzando con la luz: «Lux, quae est primum visibile facit pulchritudinem… color etiam», etc. Puede observarse que en toda esta filosofía se da por hecho que la belleza es objetiva, y no una cuestión de gusto.

[212] *Sum. Theol.*, *passim*. Nótese que *intentio* se usa en dos sentidos, 1º) como significado propuesto, a lo que corresponde la forma esencial, y 2º) como significado expresado, a lo que

concierne a la fealdad, o a la imperfección del pecado: se dice que el artista peca contra el Arte, de la misma manera en que se dice que el hombre peca contra la Naturaleza, a saber, «por toda desviación del orden hacia el fin»[213]. Ustedes comenzarán a ver ahora, de qué manera las partes de este mundo, que hemos estado procurando comprender, están tan íntimamente ajustadas unas en otras como las de un organismo vivo, y lo que nosotros entendemos por una referencia de todas las actividades a los primeros principios. Es precisamente esta cualidad de consistencia o de corrección, y de rectitud lógica, lo que implica la palabra «integridad» en nuestra definición de la belleza, citada de Santo Tomás; en la retórica medieval, y ciertamente ya en Cicerón, «integridad» significa «exactitud». Así pues, en un arte visual, la «integridad» implicará una exactitud o perfección iconográfica, es decir, todo lo que es informal es feo, y todo lo que es «buena forma», es bello. Igualmente en la India, donde «sólo se considera bello, por aquellos que saben, lo que está de acuerdo con los cánones del arte, y no aquello que simplemente place a nuestra fantasía»[214]. En otras palabras, la composición es aquí en razón de la lógica, y no en razón de la plausibilidad óptica, o para el confort y la conveniencia del ojo; si aquello que está ordenado lógicamente es también placentero, ello no se debe a que este placer se ha buscado directamente (complacer no es la *meta*, sino más bien el *método* del arte tradicional), sino a que el principio de orden, inherente incluso en el mecanismo físico de la naturaleza humana, responde a su igual. El problema de la relación de la belleza y la verdad está claramente implícito aquí, con la conclusión de que la belleza y la verdad son conceptos inseparables. Por ejemplo, una

---

corresponde la forma de hecho. Las superficies estéticas son, por lo tanto, «significados visibles» (*intentiones visibiles*, Witelo, *Liber de intelligentiis* IV.148).

[213] *Sum. Theol.* I-II.21.1 *ad* 3.

[214] *Śukranītisāra* IV.104-106; ver Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, p. 115.

representación de la Virgen sedente en la luna creciente, si es la obra de un pintor experto, debe ser bella, pero una representación de la Virgen, como un principio solar, aunque el pintor sea un experto, no podría ser bella, debido a que no es verdadera; el pintor, por muy experto que sea manualmente, no habría estado «en posesión de su arte». De la misma manera, para tomar un ejemplo usado por Santo Tomás, una sierra de hierro es más perfecta que una sierra de cristal, aunque nosotros pensemos que el cristal es un material más noble que el hierro. E, inversamente, una representación de Cristo no es, como tal, más bella que una representación de Satán, pues la cuestión de la nobleza relativa de los tipos no entra dentro del problema de la perfección artística, por muy pertinente que sea para el hombre.

En cuanto a la «debida proporción y armonía»: éstas se explican en los términos del ordenamiento de todas las partes de la obra hacia un único fin común, que es, al mismo tiempo, el de su propia perfección y el de su aptitud con respecto al entorno en el que han de usarse, pues la belleza de una obra no está enteramente contenida dentro de ella, sino que depende también de su adaptación al contexto para el que se ha propuesto. Así pues, por ejemplo, nosotros no podemos llamar a una espada enteramente bella a menos que su empuñadura esté adaptada a la mano que ha de empuñarla; y el icono, que puede ser bello en el entorno arquitectónico para el que fue diseñado, puede ser incongruente, y así perder una parte de su belleza, cuando nosotros lo vemos en un museo o en una sala de estar.

La dependencia de la belleza respecto de la claridad o la iluminación apenas puede tocarse más aquí. Los dichos de Santo Tomás se basan sobre los de Dionisio, y, a su través, derivan de los neoplatónicos y de fuentes aún más antiguas. Lo que tiene que decir a este respecto es esto,

que «Dios es la fuente de esta claridad, por cuanto envía a cada criatura, junto con un cierto resplandor, una distribución o transporte de su propia radiación luminosa, distribuciones de resplandor que son participaciones de semejanza (en sí mismo) y son las causas de la belleza en las cosas que son bellas»[215]. En la misma conexión, Ulrich de Strassburg dice, «De la misma manera que el sol, al derramar y al causar la luz y los colores, es el hacedor de toda belleza física, así la Luz verdadera y primal derrama de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas… que cuanta más luz tienen, tanto más bellas son»[216]. Así también Witelo, para quien la Luz increada es la substancia primordial, «y cuanta más luz posee una cosa, tanto más de la deidad hay en ella, y toda substancia que tiene más luz que otra es, por ello mismo, la más noble»; «la luz, que es el principio de la visibilidad, es la causa de la belleza»[217], de lo cual cita abundantes ejemplos. Witelo es también perfectamente consciente de la relatividad del gusto, al que trata como una idiosincrasia, acordemente a la cual nosotros estamos constituidos de manera de ser capaces de reconocer un tipo de belleza más bien que otro.

Una conclusión muy importante que ha de derivarse de todas estas definiciones es ésta, que la belleza de algo, natural o artificial, es una belleza objetiva, dependiente del espectador sólo para su reconocimiento, pero en sí misma intrínseca al objeto visto, que es en sí mismo más o menos bello independientemente de que su tipo nos agrade o nos desagrade. La belleza de la cosa depende de *su* perfección; nuestros poderes de recognición, de *nuestra* perfección. La diferencia personal se admite, pero no se tiene en cuenta; todo lo que es

[215] Dionisio, *De Div. nom.* IV.5.

[216] Ulrich Engelberti, *De pulchro* [Cf. la obra de Martin Grabmann; y Coomaraswamy, «La Teoría Medieval de la Belleza».—ED.]

[217] Witelo, *Liber de intelligentiis* VI-VIII, y *De perspectiva* IV.148.

estrictamente una reacción personal, no es un juicio —«el juicio es la perfección del Arte»[218].

Concluiremos nuestro estudio preguntando cuál es, en esta filosofía, el valor de la belleza en especie; cuál es la función de esta belleza, que no es la misma cosa que la perfección del objeto, sino más bien el atractivo de esta perfección. ¿Consiste la apreciación del arte en «amar los colores y sonidos finos», «el desordenado placer del oído»?, o podemos nosotros preguntar con Platón, «¿sobre qué es el sofista tan elocuente?»[219]. La respuesta a estas preguntas va unida a la doctrina del valor y el significado de la vida misma.

La «vida» verdaderamente humana sólo puede ser contemplativa o activa; la vida de placer, en la que los únicos motivos de la acción son afectivos, es menos que humana, por muy natural que sea para los animales, o incluso para las cosas inanimadas, que, sin embargo, tienen sus propias afinidades. El hombre, como tal, no vive para comer, sino que come para vivir, y esto es válido tanto para los nutrientes mentales como para los nutrientes físicos, que ambos son necesarios si el hombre, como tal, ha de mantenerse siendo. La satisfacción de los apetitos naturales, por muy legítima o necesaria que sea, no es, en el sentido técnico de las palabras, una «vida», sino sólo un «hábito»[220]. Así pues, la filosofía tradicional no podía comprender por el «bien» del arte un mero placer de los sentidos, tal como implica la palabra «estética», y así tampoco podía considerar la «belleza» como el fin y el uso final del arte. Al hecho de suponer que la obra de arte no tiene ninguna otra función

[218] *Sum. Theol.* II-II.47.8.

[219] *Protágoras* 312 E.

[220] Witelo, *Liber de intelligentiis* XX («delectatio… in corporibus non operatur vitam, quia in eis non est actus, sed habitus»).

que complacer, San Agustín lo llama una «locura»[221]. Que el «placer perfeccione la operación», y, como nosotros podemos agregar, también el uso, no significa que el placer pueda substituir propiamente a la operación o al uso: pues «complacernos en lo que nosotros debemos usar»[222], ser un mero amante de la belleza como tal, es un pecado; «un Brahman no debe hacer nada meramente en razón del gozo». La mayor parte de nuestro «amor al arte» es, hablando estrictamente, un desenfreno y un lujo. *Nosotros* llegamos tan lejos, incluso, como para desaprobar cualquier interpretación intelectual de las obras de arte, debido a que tememos que esto pueda robarnos alguna parte de la abundancia de nuestros placeres sensacionales, o, como nosotros los llamamos, «estéticos».

Todos nuestros autores están de acuerdo con Platón, a quien no puede acusarse de indiferencia a la belleza, cuando habla del «poder "atractivo" o "convocativo" de la belleza»[223]. Como lo expresa también un texto budista, «es para atraer al hombre por lo que la pintura se pinta en colores», etc.[224]. Pero una atracción o convocación es *para* algo, y no por ella misma: ¿o debemos nosotros estar tan extasiados en el sonido de la campanilla de aviso como para olvidarnos de comer?. Eso sería esteticismo, no una apreciación o comprensión del arte del campanillero. Nuestros textos son suficientemente explícitos. Como lo expresa San

[221] Es evidente que para Santo Tomás, *Sum. Theol.* II-II.167.2 (según se interpreta en la edición de Turín, 1932, VI, Index, p. 154) el ornamento (*decor*) puede ser la ocasión de pecado mortal, si se hace de él el fin principal de la obra que ha de hacerse, o nuestro interés principal en nuestra relación con ella; como lo expresa el Index, «libido pulchritudinis tunc non excusaretur a peccato mortali».

[222] San Agustín, *De trinitate* X.10.

[223] [Cf. *Timeo* 47 D, «Y la armonía… misma».]

[224] *Laṇkāvatāra Sūtra* II.112-114. [Cf. *ídem* II.118 y 119, donde se dice que una pintura se reproduce en colores «en razón de la atracción (*karṣaṇa*) de los espectadores», aunque la pintura misma no está en los colores (*range na citraṃ*) sino que subsiste sólo como arte en el artista, y también, por el propio esfuerzo del espectador, como arte en él.]

Basilio, «no son los colores o el arte lo que nosotros veneramos en la imagen, sino el arquetipo de quien ella es la imagen»[225]. El texto budista ya citado continúa, «es en razón de una pintura que no está en los colores por lo que se emplean los colores»; y otro agrega, «no es la arcilla de la figura moldeada lo que se adora, sino los principios inmortales a quienes se refieren las formas moldeadas»[226]. San Agustín aclara igualmente la situación cuando dice que el propósito del orador no es escucharse hablar a sí mismo, sino «agradar, informar, y convencer». Cuando, al hablar de su propia obra maestra, el más grande de los poetas europeos nos asegura que «toda la obra fue emprendida, no con un fin especulativo, sino práctico… el propósito de su totalidad, y de esta porción [el *Paradiso*], es llevar a aquellos que están viviendo en esta vida, desde el estado de miseria al estado de bienaventuranza»[227], está en perfecto acuerdo con Clemente de Alejandría, que dice que «la profecía no emplea las formas figurativas en la expresión, sólo en razón de la belleza de la dicción»[228]. Tan recientemente como el siglo quince, Dionisio el Cartusiano tiene que decir «mi propósito en esta obra no es hablar volublemente, sino hablar rectamente»[229]. El artista tradicional estaba sirviendo a patrones que esperaban ser alimentados, tanto como complacidos; tenía que proporcionar un artefacto, ya fuera un sermón, una casa, o una espada, que fuera efectivo, y no meramente un producto para ser admirado. Sólo las obras del manufacturero moderno están diseñadas para atrapar la mirada del patrón, más bien que para servir a su propósito. El manufacturero para el provecho no siempre está «inclinado por la justicia a hacer su trabajo fielmente». En la medida en que el arte

[225] *De spiritu sancto*, cap. 18.

[226] *Divyāvadāna* XXVI.

[227] Dante, *Ep. ad Can. Grand.* 15 y 16 (*Opera omnia*, Leipzig, 1921, p. 482).

[228] *Miscellanies* VI.15 (*Ante-Nicene Christian Library*, A. Roberts and J. Donaldson, eds., 25 vols. Edimburgo, 1867-1873, XII, 380).

[229] *Opera omnia*, Tournai, 1869, XL, 331a.

moderno está desprovisto de contenido y de verdad, el artista moderno no es mejor que el manufacturero.

Espero haber sido capaz de persuadir al lector de que, para comprender y apreciar el arte de un pueblo, uno debe estar unido con ellos en espíritu: que no sólo es necesario que seamos capaces de sentir, sino también de comprender, y no sólo de sentir y comprender como nosotros nos sentimos y comprendemos a nosotros mismos, sino como sintieron y comprendieron quienes hicieron, y para quienes se hicieron, las obras de arte que nosotros podamos estar considerando; y si ello es así, que el estudio y apreciación de las artes antiguas o exóticas, puede tener un valor muchísimo más grande y profundo del que nosotros sospechábamos, cuando considerábamos esto sólo como una experiencia «estética».

LA PARTE DEL ARTE EN LA VIDA INDIA*

I

Las obras de arte (*śilpa-karmāṇi*) son medios de existencia hechos (*kṛta*, *saṃskṛita*) por el hombre, como artista (*śilpin*, *kāraka*, *kavi*, etc.), en respuesta a las necesidades del hombre, como patrón (*kārayitṛ*) y cliente (*bhogin*), o espectador (*draṣṭṛ*)[230]. La producción de obras de arte nunca es un fin en sí misma; «la obra de las dos manos es un elemento diferentemente determinado del ser natural»[231]; «todas las expresiones, ya sean humanas o reveladas, están dirigidas a un fin que está por encima y más allá del hecho de la expresión»[232]; «como es el propósito, así es la obra»[233]. El arte (*śilpa*, *kalā*, *kāvya*, etc.), en su devenir

* [Publicado por primera vez en *Cultural Heritage of India*, III (Calcuta, 1937; una publicación del Śri Ramakrishna Centenary Committee). Se está publicando una edición revisada y ampliada de *The Cultural Heritage of India* en ocho volúmenes por el Ramakrishna Mission Institute of Culture, Calcuta.—ED.]

[230] La distinción entre las cosas hechas (*factum*) y las cosas actuadas (*actum*). La cosa hecha y la cosa actuada, el arte y la ética, son una y la misma sólo para el artista, cuya función (*svadharma*, *svakārya*) es hacer; para cualquier otro, el hacer es desordenado (*adharma*). Esto es con respecto a cualquier tipo de hechura; el artista no es un tipo especial de hombre, sino que todo hombre —ya sea vocacionalmente, o al menos ocasionalmente y en alguna capacidad— es un tipo especial de artista.

Por supuesto, es posible que el artista sea su propio patrón, como cuando un hombre construye una casa para sí mismo, o teje su propio vestido. Sin embargo, en este caso, tan pronto como procede desde la intención (*kratu*) a la acción (*kriyā*), su función como patrón cesa, y deviene el otro hombre. Cuando la obra está acabada, deviene un cliente, o patrón *ex post facto*, y está en situación de juzgar la obra hecha, a saber, desde el punto del vista del artista, con respecto a su cualidad intrínseca (*sukṛtatva*), y desde el punto de vista del cliente con respecto a su conveniencia (*yogyatā*, *punyatā*).

[231] *Kauṣitakī Upaniṣad*. III.5.

[232] *Sāhitya Darpaṇa* V.1, Comentario.

[233] *Yatkratuḥ tatkarma, Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.5.

(*utpatti*), es la manipulación u ordenamiento (*saṃskaraṇa*, *vidhāna*, etc.) de materiales acordemente a una proposición o modelo, preconcebido (*dhyāta*, *nirmāta*) según lo requiera el tema (*vastu*)[234], proposición o modelo que es la idea o el aspecto inteligible (*sattva-jñāna-rūpa*) de la obra (*karma*) que el artista ha de hacer (*kārya*).

Las obras de arte, consideradas como un alimento (*anna*), sólo pueden pensarse como «lujos» cuando los apetitos (*kāma*) del patrón son excesivos (*puruṣārtha-visaṃvādi*); el hombre come para vivir, y sólo puede considerarse como «voraz» (*lubdha*) cuando vive para comer[235].

---

[234] *Śukranītisāra* IV.4.159, *sevya-sevaka-bhāveṣu pratimā-lakṣaṇaṃ smṛtam*, donde en términos más generales, *sevya* corresponde a *vastu*, *anukārya*, y *sevaka* a *kāraka*.

[235] «Pues así es como sus hijos (*prajā*) prosiguen como si obedecieran órdenes, y viven dependientes de (*upajīvanti*) tales y cuales de sus deseados fines (*yam yamantamabhikāmāḥ*)», *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.5. «Prajāpati emanó a sus hijos (*prajā*). Y dijo, "¿Cuáles son vuestros deseos?" "Nuestros deseos son comer alimento (*anādyakāmāḥ*)"», *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.11.1-3; y con lo que él alimenta a sus hijos, eso es el *Sāma Veda*, es decir, precisamente la obra de arte ritual (*śilpa-karma*) en tanto que se distingue del *Ṛg Veda*, que permanece dentro como arte en el artista (*śilpa*) hasta que se canta exteriormente.

Alimento es todo lo que nutre al sí mismo consciente como individuo vivo (*jīva*); las obras de arte son alimentos, puesto que los hombres realizan con ellas «tales y cuales de sus deseados fines». Puesto que los deseos y apetitos se consideran aquí simplemente como el *sine qua non* de la existencia, está claro que los deseados fines son las necesidades de la vida, según se determinan por la naturaleza de la especie —idéntico a todo lo que cada criatura «mama» de Vīraj según su propia virtud específica. La «moralidad» del deseo y la «moralidad» de la existencia son así una y la misma; «Yo soy el deseo que no es contrario a la ley del cielo en los seres vivos», *Bhagavad Gītā* VII.12. El hombre, como animal (*paśu*), no tiene ningún otro fin en vista que el de la existencia, y, como animal, puede subsistir «de pan sólo» sin recurrir a las obras de arte; pero el hombre, como persona (*puruṣa*), tiene otros fines ante él (*puruṣārtha*), que sólo son obtenibles por medio de las obras de arte ordenadas hacia esos fines.

El apetito (el deseo ordenado) según se comprende correctamente arriba no debe confundirse con la voracidad (el deseo desordenado). El Apetito o el Querer (*kāma*) es el hijo de la Ley del Cielo (*dharma*), engendrado en la Obediencia (*śraddhā*); la Voracidad (*lobha*) es el hijo de la Arrogancia (*dambha*) engendrado en el Bienestar (*puṣti*) —dicen los Purāṇas. Las madres son un único principio o principios hermanos, los padres son principios contrarios.

El caso de el que está descontento (*vairāgin*) y considera que todos los apetitos son malos —debido a que *kāmaḥ saṃsāra-hetuḥ* («el deseo es la causa de la transmigración», *Mahābhārata*

Con las obras de arte el sí mismo se nutre en sus modos de ser vegetativos (*annamaya*), y se recuerda en sus modos de ser intelectuales (*manomaya*)[236]; pues en toda obra de arte hay una combinación de factores formal-inteligible (*nāmavat*) y material-sensible (*rūpavat*), en la que el primero corresponde al «oído», como símbolo de la comprensión angélica, y el segundo al «ojo», como símbolo de la experiencia sensacional[237]. En otras palabras, las obras de arte son específicamente humanas, distinguibles de los objetos naturales porque no son sólo sensibles, sino también inteligibles, y de sus prototipos angélicos

III.313.98)— será considerado más tarde en conexión con el concepto de «pobreza». Nótese que este punto de vista, aunque es extraño a un estudio del lugar del arte en la *vida*, no es en modo alguno exclusivamente budista.

[236] «Re-cordado», es decir, «regenerado». Esto se ve claramente en el caso de los ritos que implican la noción de transubstanciación (*abhisambhava*), y concretamente en los de integración (*saṃskāra*) e iniciación (*dīkṣā*). La dualidad de la obra de arte ritual es usualmente evidente incluso cuando el motivo es primariamente práctico, por ejemplo, *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XXII.10.4, «El Viśvajit es metafísicamente (*parokṣa*) el rito (*vrata*), y con ello obtiene exteriormente (*pratyakṣa*) el alimento (*anna*)».

[237] De la misma manera, toda obra de arte tiene, en su aspecto formal o expresivo, un significado o valor ideal, y, en su aspecto material, una aplicación o valor práctico; la congruencia de estos aspectos determina su perfección o belleza como una obra de arte. Por otra parte, una cosa meramente útil, aunque sea una cosa hecha, no es una obra de arte —aunque es *karma*, no es *śilpa-karma*; el nido de un pájaro no es arquitectura, una expresión escueta no es poesía, una representación literal de algo no es más escultura que una mascarilla. Está dentro del poder del hombre mantener su existencia como un animal por medio de meras cosas útiles y de expresiones escuetas, y también está en su poder hacer uso de obras de arte de la misma manera, exclusivamente desde el punto de vista del placer-dolor. Pero el que vive sólo a base de cosas útiles y de hechos, el hombre «práctico» que ignora los aspectos teoréticos de su existencia, el laborero sin arte, es intelectualmente un proscrito (*avrata*) y sufre privación de ser, en tanto que una persona (*puruṣa*). No es que el modo de ser vegetativo, que es ciertamente el «aspecto principal» (*paraṃ rūpaṃ*) del Sí mismo (*Maitri Upaniṣad* VI.11), sea despreciable en sí mismo, sino que ignorar todos los demás modos de ser del Sí mismo es «diabólico» (*Chāndogya Upaniṣad* VIII.8).

(*devaśilpāni*)[238] porque no son sólo inteligibles, sino también sensibles[239].

Es cierto que entre las obras de arte efectivamente existentes, los hombres han intentado distinguir tipos restringidos, a saber, por una parte puramente inteligibles, y por otra meramente serviciales; a los primeros se les llama «bellos (*rasavat*)», y a los segundos meramente informativos (*vyutpatti-mātra*) o meramente útiles (*prayojanavat*)[240]. Sin embargo, la existencia (*sthiti*) efectiva de tales tipos restringidos es imposible. En primer lugar, la definición misma establece que lo que es puramente formal o inteligible, no es también sensible, pues esto contradiría la predicación de su pureza o mismidad. La forma pura (*śuddha nāma*) sólo tiene ser (*bhāva*), no un devenir (*bhava*); explica la

[238] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27. Obsérvese que los *deva-śilpāni* (el arte en el artista) han de distinguirse de los *śilpa-karmāṇi* (las obras de arte) como *ādhidaivata*, *parokṣa*, de *ādhyātma*, *pratyaksha*.

[239] Esta es la distinción entre el arte y la naturaleza; por ejemplo, si nosotros arrojamos una piedra, la piedra permanece como un objeto natural, meramente una cosa, pero si levantamos una piedra en la tierra, y la llamamos un *liṇga*, entonces la piedra, en conexión con su soporte, deviene una construcción inteligible, una cosa significante, una obra de arte.

[240] En al India, una división entre el arte «fino» y el arte «aplicado» sólo se ha hecho en conexión con la literatura y la danza, es decir, en la distinción entre *kāvya* (la expresión informada por *rasa*) e *itihāsa* (la expresión meramente verídica), y entre *nṛtya* (la danza que exhibe un tema) y *nṛtta* (los movimientos meramente rítmicos). En Europa, una distinción más amplia entre el arte puro o fino y el arte aplicado o decorativo, y entre la belleza y el uso, sólo se ha establecido en los dos últimos siglos, antes de los cuales, los términos «artista» y «artesano» designaban sólo al hacedor profesional, sin consideración del tipo de la cosa que se hacía. La nueva distinción pertenece a la ideología del industrialismo, que pretende explicar y justificar una división de los artesanos en artistas, por una parte, y laboreros, por otra; las consecuencias humanas para el «laborero» y el cliente fueron enunciadas claramente por Ruskin en el agudo aforismo, «la industria sin arte es brutalidad»; mientras que el supuesto «artista» de hoy está reducido a la posición del trabajador en la torre de marfil, o como lo expresaríamos nosotros, a la del hombre que viene con sus materiales a pintar una pintura en el aire (*ākāśe rūpaṃ likheyya*, *Majjhima Nikāya* I.127). De hecho, nunca ha habido, y nunca puede haber acuerdo en cuanto al punto en el que acaba el arte y comienza la industria; puesto que las categorías, como se definen hoy, son siempre una cuestión de opinión (*vikalpita*) y carecen de autoridad (*aprameya*).

existencia, pero no existe; y sólo puede aludirse, pero no identificarse, con el símbolo físico[241]. El significado no puede tener posición[242]; un único y mismo significado puede aludirse una y otra vez por medio de los símbolos apropiados, que pueden considerarse como sus estaciones (*avasthāna*), pero que no pueden confinarle —«la pintura no está en los colores»[243]— sino en el «corazón (*hṛdaya*)», a saber, del artista (*kāraka*) antes de que se haga la obra, y del espectador (*bhogin*) que, cuando se ha hecho la obra, aprehende (*grah*) su referencia[244]. Y en segundo lugar,

[241] Nótese que «forma abstracta» (o mejor, «figura abstracta») no es lo mismo que «forma pura». La forma abstracta es meramente un aspecto general partiendo de aspectos particulares; la forma pura —*a priori* y *post factum* al mismo tiempo— es eso por lo que o según lo que (*anu*) se induce el aspecto, de manera que exista ante nuestros ojos (*pratyakṣa*).

Lo que se dice arriba, particularmente con respecto a las obras de arte, se dice más generalmente, con respecto a todos los tipos de cosas, como sigue: «Los inteligibles y los sensibles (*prajñā-mātrā*, *bhūta-mātrā*) están conectados indivisiblemente, ninguno puede existir aparte. Pues de ninguno de ambos por sí mismo podría seguirse un aspecto (*rūpa*). Y este aspecto tampoco es una multiplicidad, sino como una rueda con respecto a su centro» (*Kauṣitakī Upaniṣad* III.8, resumido).

[242] Para ilustrar el sentido de «significado»: *deva* es un significado, no una cosa, *Brahman* es omni-significado, no todas las cosas.

[243] *Raṇge na vidyate citraṃ… tattvaṃ hyakṣara-varjitaṃ* (*Laṇkāvatāra Sūtra* II.117-118). Comparar *Kauṣitakī Upaniṣad* III.8, (*Na rūpaṃ vijijñāsīta rūpa- drasṭāraṃ vidyāt*, «No es el aspecto lo que uno debe buscar comprender, sino al presenciador de los aspectos». Para frasear *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.4.5, «Ciertamente, no por amor del arte es deseable el arte, sino por el amor del Sí mismo».

Obsérvese que si definimos la belleza (*rasa*) como el sí mismo o el principio del arte, como en el *Sāhitya Darpaṇa* I.3, *Vākyaṃ rasātmakaṃ kāvyam* («La poesía es locución informada por la belleza»), de ello se sigue que la belleza no puede tener posición; y esto se afirma, de hecho, en la ecuación *raso rasāsvādanam* («la belleza subsiste sólo en la experiencia de la belleza»). La obra de arte puede llamarse *rasavat* («bella») sólo por elipsis, y con considerable riesgo de rebajar el nivel de referencia de la «belleza inteligible» al del «encanto sensible». No obstante, podemos hablar discretamente de obras de arte, y también de objetos naturales, como «bellos», si entendemos por esto que son perfectos en su tipo; pues todo lo que es perfecto en su tipo (ya sea el tipo grato o no) refleja o remite a la belleza inteligible, y puede considerarse como un ingreso (*avataraṇa*, *pravṛtaka*) o una estación (*avasthāna*) de ella, aunque al mismo tiempo, en sí mismo y por sí mismo, sea un velo (*āvaraṇa*).

[244] Así en el «*Āmi chini go chini*» de Rabindranath Tagore, donde la belleza se personifica por el nombre *Bideśinī*, *hṛdi-mājhe ākāśe śunechi tomāri gān* (cf. A. H. Fox-Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914, p. 96).

sólo un objeto natural (*sahaja*), cuya existencia es su propio fin (*svārtha*), puede decirse ininteligible[245], y meramente sensible, es decir, accesible sólo al conocimiento animal o estimativo. El conocimiento estimativo de las cosas, como agradables o desagradables en sí mismas, es enteramente diferente del conocimiento inteligible; y el animal, o el hombre como animal, responde a la sensación instintivamente, no inteligiblemente. El ojo no ve nada sino superficies coloreadas, y no tiene ninguna otra capacidad: estas superficies no tienen ningún significado como tales, sino que solamente son —«que haya una apariencia de color, se debe simplemente a que el color aparece»[246].

Así pues, los términos «arte puro» o «arte bello», y «arte aplicado» o «arte útil» se refieren sólo a conceptos restringidos sin ninguna existencia separada; toda obra de arte es a un mismo tiempo *nāmavat* y *rūpavat*. Por consiguiente, la misma obra de arte puede utilizarse desde uno u otro punto de vista, o desde uno de entre muchos puntos de vista: por ejemplo, el *mantra* védico puede usarse como un medio para la integración del sí mismo en el modo del metro, o puede considerarse como una nana; un instrumento quirúrgico puede considerarse sólo como bello, es decir, que a la vez expresa y se adapta a su propósito, o puede considerarse simplemente como agradable en color o en diseño, o puede estimarse meramente como un medio de aliviar el dolor.

[245] Por supuesto, lo Absoluto (Para Brahman, Aditi) es también ininteligible; pero de otra manera, puesto que no es un objeto, natural o artificial, ni tampoco una forma o ideal intelectual. Puesto que lo Absoluto es *amūrta* («sin forma»), *nirābhāsa* («inmanifestado»), no en una semejanza, imposible de simbolizar debido a que no es una forma, no corresponde que sea considerado aquí. El concepto de arte, incluso el de arte en el artista, no puede extender su alcance más allá del nivel de referencia implícito en los símbolos Apara (más bajo) Brahman, Iśvara en tanto que Viśvakarman («omni-hacedor»): la Persona en una semejanza (*mūrta*), la fuente de la luz porta-imagen (*bhā-rūpa*, *citra-bhāsa*), cuya forma intrínseca (*svarūpa*) es la forma de muchas cosas diferentes (*viśvarūpa*).

[246] *Vanna va nibhā vaṇṇanibhā*, *Atthasālinī* 635.

Las obras de arte son buenas o malas en sí mismas y como tales, no según sus temas o aplicaciones (*vastu*, *prayojana*); «de los temas que pueden elegirse no hay ninguno en el mundo al que no pueda dotarse con la cualidad de la belleza»[247]. Una catedral (*vimāna*) no es, como tal, más bella que un aeroplano, una imagen *śānta* no es más bella que una imagen *ugra*, un himno no es más bello que una ecuación matemática, ni el *Vairāgya Śataka* de Bhartṛhari es más bello que el *Śṛṇgāra Śataka*; una espada bien hecha no es más bella que un escalpelo bien hecho, aunque una se usa para matar, y el otro para curar. Las obras de arte son sólo buenas o malas, bellas o feas en sí mismas, en la medida en que están hechas o no están hechas bien y verdaderamente (*sukṛta*), es decir, en la medida en que ellas expresan o no expresan, sirven o no sirven a su propósito (*kratvartha*); una obra de arte es «mala» o «pobre» (*hīna*) si, a la vez y al mismo tiempo, no expresa claramente *y* no sirve bien a su propósito, cualquiera que éste pueda haber sido. Las obras que son malas en este sentido, abundarán donde los hombres son físicamente insensibles o intelectualmente inertes.

Los propósitos que han de servirse, y los temas que han de expresarse en las obras de arte, son buenos o malos desde otros puntos de vista, ya sean éticos y especulativos; son buenos o malos éticamente, según el tema o el propósito sea noble (*puṇya*) o innoble (*pāpa*); y son buenos o malos intelectualmente, según el nivel de referencia, a saber, metafísico-angélico (*parokṣa*, *adhidaivata*) o literal-individual (*pratyakṣa*, *adhyātma*), universal o particular. Estos valores se proyectan muy comúnmente sobre la obra de arte, de la que se habla entonces como si fuera en sí misma noble o innoble, intelectual o sensual.

[247] *Daśarūpa* IV.9, *āpya vastu… tannāsti yanna rasabhāvam upaiti loke.*

En lo sucesivo emplearemos los términos bello y feo con respecto a la virtud o a la falta de virtud intrínseca en la obra de arte; noble e innoble con respecto a los valores éticos; e intelectual y sensual con respecto al nivel de referencia. Puede observarse que estas cualidades, en las obras de arte o proyectadas en ellas, corresponderán a las de los hombres por quienes y para quienes se producen las obras de arte; los hombres expertos y obedientes producen obras bellas, los hombres buenos piden obras nobles, y los hombres dispuestos metafísicamente piden obras intelectuales. Además, estas cualidades, inherentes o atribuidas, no serán de ninguna manera las condiciones reflejadas de una prosperidad o pobreza económica; la obra menos costosa puede ser tan buena, en todos los sentidos, como la más costosa.

Śukrācārya señalaba que la afección o el gusto no es un criterio estético (*pramāna*)[248]. El gusto refleja afectibilidad y no es en modo alguno desinteresado. Como se expresa en la obra de arte, donde deviene el determinante del «estilo (*rīti*)»[249], el gusto, ya sea que lo llamemos «bueno» o «malo», refleja el carácter (*svabhāva*) del artista como individuo, o, más generalmente, dentro de grupos unánimes (*sammata*), el del entorno (*kāla-deśa*); «la propia semejanza del pintor sale en la pintura»[250]. El carácter del individuo, o de la época, puede ser predominantemente estático, energético, o inerte, lo que, por consiguiente, determina las cualidades de poder latente, de poder en acción, o de relajación, que pueden distinguirse en los diferentes tipos (*varṇa*) de arte, a saber, en esos de los que nosotros hablamos, con más o

[248] *Śukranītisāra* IV.4.106.

[249] Cf. *New English Dictionary*, s.v. «estilo»: «la manera en que se ejecuta una obra de arte, considerada como característica del artista individual, o de su tiempo y lugar… lo que cuadra al gusto [de una persona]».

menos precisión, como clásico o reservado, romántico o exuberante, y débil o sentimental. El estilo puede definirse así en los términos de *sattva*, *rajas*, y *tamas*; pero no debe olvidarse que cuando una prescripción (*sādhana*, *dhyāna*) específica que un ángel dado ha de representarse en un aspecto *sāttvika*, *rājasika*, o *tāmasika*, según el caso pueda ser, entonces la determinación se remite al patrón, acordemente a cuya naturaleza (*bhāva*) debe ser el aspecto del ángel que ha de ser adorado[251]. En este caso no hay implícita ninguna cuestión de estilo; el carácter angélico que ha de ser expresado por medio de los signos (*lakṣaṇa*) apropiados, deviene una parte del problema del artista, y no tiene nada que ver con su naturaleza propia, que, a su vez, determina su estilo. Así pues, la imagen, encargada como terrorífica en sí misma, puede ser, en estilo (*rīti*), reservada, exuberante, o sentimental. La sentimentalidad en arte, es la puesta de un énfasis excesivo sobre un estado de ánimo (*vyabhicāri-bhāva*) pasajero, y esto, en el caso de una imagen *tāmasika*, significará que se presentarán apariencias de violencia y de esfuerzo, donde debería haberse mostrado sólo la manifestación de una modalidad de poder dada; en una imagen serena (*śānta*), la sentimentalidad habría tomado la forma de una dulzura excesiva. En uno y otro caso hay una concepción errónea del tema; pues el modo o la cualidad (*sthāyi-bhāva*) permanente del ser angélico no es ni dulce ni violento, sino estático (*sāttvika*). Pero la concepción errónea no es una falta estética; el artista puede haber exhibido la dulzura o la violencia con una gran pericia y un completo éxito, y eso es todo lo que nosotros, ignorando su humanidad, podemos pedirle como artista[252].

---

[250] *Lekhakasya yad rūpaṃ citre bhavati tad rūpaṃ*, *Devī Purāṇa* (Bombay, 1919), XCIII.150, de aquí los preceptos de los *Śilpa Śāstras*, que requieren que el artista sea un hombre bueno, sano en todos los sentidos de la palabra.

[251] *Śukranītisāra* IV.4.150.

[252] Por muy cuidadoso que sea del bien de la obra que ha de hacerse, el artista no puede ser otro que él mismo, y no puede ocultarse. Por ello es por lo que el servilismo estilístico, o cualquier

Al aislar el concepto de estilo, y al comparar dos estilos diferentes, se da por supuesto que el tema (*vastu*, *anukārya*) permanece constante. De hecho, sin embargo, esto no es así, ni puede ser así; las cosas conocidas, en el conocedor, son conocidas siempre según el modo del conocedor, y no como ellas son en sí mismas. A pesar de que el título de «Buddha» y los detalles de la iconografía permanecen los mismos, el tema del «Buddha», como un problema presentado al artista Gupta, no es de hecho idéntico al tema del «Buddha», presentado al artista Kuṣāṇa. La perfección (*sukṛtatva*, entelequia) de una cosa, tomada en sí misma, se alcanza cuando su potencialidad específica se realiza efectivamente; y esto es válido para todas las obras de arte, donde tenemos el derecho de pedir una correspondencia exacta entre el aspecto y la forma, faltando la cual, reconocemos un elemento de contradicción (*viruddhatva*) que define una privación de ser proporcionada, en tanto que obra de arte. Así pues, si encontramos al Buddha, que es más que un hombre, representado como un hombre, nosotros sólo podemos juzgar la obra estéticamente por lo que ella es, a saber, la representación de un hombre, al mismo tiempo que, desde otros puntos de vista, quienes no deseaban la semejanza de un hombre, sino el símbolo de un significado, la rechazarán. Tenemos que distinguir entre las cosas que son buenas en su tipo, y las cosas que en su tipo son buenas para nosotros. La cosa buena en su tipo, permanecerá buena siempre, independientemente de la variabilidad de los deseos por los que se determina el curso de la vida de un hombre, en individuos diferentes o en edades diferentes. Esto es todo lo que interesa al historiador de arte, al erudito de los órdenes estilísticos,

---

imitación de un estilo supuestamente superior, como en el arcaísmo o el exotismo, resulta una parodia; y en esto consiste el fracaso estético, puesto que el aspecto de la obra no se ha hecho según la concepción del tema propio del artista, sino como él imagina que algún otro habría hecho la obra.

que hace tarea suya demostrar y explicar los estilos, sin prestar atención a los valores humanos.

Sin embargo, todo esto es tratar la obra de arte como un objeto natural, un fin en sí misma, no como una cosa hecha por y para el hombre. Si hay artistas que vienen con sus colores y pinceles a pintar pinturas en el aire[253], hay también, por otra parte, estetas, y por otra, historiadores del arte que dan por supuesto que las obras de arte son siempre y necesariamente pinturas que se han pintado en el aire, en las que el artista se ha entregado a la persecución de la belleza, o, lo que equivale a la misma cosa, a un intento de huir de la vida. A todos estos puede replicárseles que «el hombre no se emancipa de la tarea con sólo eludirla, ni puede lograr la perfección por la mera abstención… ciertamente, quienes cocinan sólo para sí mismos son comedores de mal… es con la acción como un hombre alcanza su última meta… por consiguiente, actúa con la debida consideración por el bienestar del mundo»[254]. Es cierto que el artista, como los demás hombres en sus respectivas vocaciones, debe trabajar por el bien de la obra misma, y no en consideración de los fines, por nobles o innobles que sean, hacia los que la obra está ordenada; en tanto que artista, él no es un filántropo, sino que tiene su arte, que se espera que practique, y por el que él espera un pago, puesto que el trabajador es merecedor de su salario. Pero ahora estamos considerando, precisamente, el caso del artista que se establece como su propio patrón, y asume así una responsabilidad entera e inmediata, no sólo por la obra misma, sino por los fines hacia los que

[253] Una ilustración proverbial de lo fútil; ver, por ejemplo, *Majjhima Nikāya* I.127.

[254] *Bhagavad Gītā* III.4-20, resumido; por supuesto, «acción» y «cocinar» son conceptos generales, que, en nuestro contexto, han de tomarse en el sentido más restringido de «hacer». Cf. *Parāśara* XI.49: El que, estando en el orden del cabeza de familia (es decir, dentro del orden social, y que ya no es un estudiante, ni todavía un eremita o un abandonador total), no hace ningún don, se dice que es como «uno que nunca cocina para otros».

está ordenada y puede esperarse que promueva; si se ignora esta responsabilidad voluntariamente, el artista no sólo se disminuye en su humanidad individualmente, sino que procede a la extinción como especie. «El que no hace su parte para mantener en moción la rueda que se ha puesto en funcionamiento, cuya vida es sin amor y cuyo recreo es la sensación, vive en vano»[255]. El mundo tiene todo el derecho a inquirir con respecto a las obras de arte, sobre qué son, y para qué son; y si el artista responde, sobre nada y para nada, o sobre mí mismo y para mí mismo, el mundo no le debe nada. Al ofrecer piedras en lugar de pan, será recompensado en especie, y, más pronto o más tarde, será enterrado sin pena ni gloria[256].

De hecho, el verdadero artista no es en absoluto de este tipo; nadie se encoleriza más justamente que el artista que, cuando presenta la obra acabada al patrón o al espectador, *para quien ella fue hecha*, encuentra que sólo se elogia su pericia (sin la que habría sido una presunción hacer algo) o sólo su estilo (que él admite sólo cuando se llama su atención sobre él, y entonces únicamente como un accidente y no como una esencia en su obra), mientras que el tema de su obra, al que se ha entregado y se ha dado literalmente *él mismo*, se trata meramente como si fuera un título dado a ella. «Yo no soy», dice él, en efecto, «un animal que trabaja, sino también una persona»[257]. El *kavi* védico alude a su

[255] *Bhagavad Gītā* III.16. Por supuesto, aquí no estamos considerando el caso de aquel para quien ha llegado la hora de la revulsión, y que *comprende lo que significa* escapar de la vida, no del mundo, sino de sí mismo; sólo podemos señalar que un hombre tal no espera nada del mundo, que, ciertamente, él soporta el mundo, y que el mundo no puede hacer nada por él.

[256] El caso del artista que afirma que su obra no está ordenada hacia ningún fin, sino que es su propio significado, se trata suficientemente en el *Sāhitya Darpaṇa* V.1, Comentario: «o si no está ordenada así hacia un fin por encima del mero hecho de la expresión, sólo puede compararse a los delirios de un loco». Si la obra es tal que no puede comprenderse, y por consiguiente no puede usarse, el patrón tiene perfecto derecho a pedir la devolución de su dinero, o el espectador a no comprarla.

[257] Esperar que el artista se sienta complacido cuando nosotros admiramos su pericia o su estilo, es ofrecerle una última ofensa; pues al hacerlo, nosotros asumimos que su intención era mostrar su

capacidad artística como una pericia que se ejerce en razón de los ángeles a quienes se dirigen los *mantras*; no es él mismo el que habla, sino Vāc-Sarasvatī a través de él; él no es un estilista, sino un escuchador, y un contador de lo que escucha; muy ciertamente, el *mantra* se dirige a un fin más allá de sí mismo. El *kavi* védico es esencialmente Savitrī[258], y es más que un hombre (*apauruṣeya*); pero puesto que el Sol Supernal brilla sobre el mundo en la semejanza del hombre[259], y el hombre tiene su ser como la contraimagen en el espejo[260], o, si el espejo está empañado, sufre privación de esa misma plenitud de su ser lo que él es, de ello se sigue que, procediendo del todo a la parte, los poderes del hombre, en su perfección, son reflejos de Su poder; el artista humano tiene su ser en la semejanza del *kavi* Solar, o si ello no es así, sufre privación de la plenitud de su ser en tanto que artista[261]. Y esto se ve en la relación del artista y su obra, puesto que su tema es, precisamente, el ángel a quien él alaba con su obra, como *pūjaka* y *upacārin*.

---

pericia, o hacer una exhibición de sí mismo. Si se siente complacido, eso es su debilidad humana, no su fuerza.

[258] *Ṛg Veda Saṁhitā* V.81.2.

[259] *Aitareya Āraṇyaka* II.2.1, *abhyarcat puruṣarūpeṇa*.

[260] *Kauṣitakī Upaniṣad* IV.2, *aditye mahat… ādarśe pratirūpaḥ*.

[261] Soy bien consciente, por supuesto, de que los Vedas son excluidos por algunos retóricos de la categoría *kāvya* (*Sāhitya Darpaṇa* I.2, Comentario). Pero esto se basa meramente sobre el terreno de que, aunque la «escritura» y la «literatura» son igualmente válidas como medios para el logro del *puruṣārtha* en sus cuatro divisiones, la vía «literaria» es la más fácil y la más agradable. ¡En cuanto a esto, sólo se necesita decir que aunque la Śruti puede excluirse de la categoría de las *belles lettres*, de la misma manera que la escultura india caería fuera de la categoría «arte» como se comprende hoy, sería absurdo sostener que lo que los *kavis* védicos han pronunciado no es, en un sentido menos restringido y técnico de la palabra, *kāvya*, de la misma manera que sería absurdo decir que la escultura no está dentro del significado pleno y verdadero de la palabra *śilpa-karma*! ¿O es la Vāc-Sarasvatī de los Vedas menos Musa que la Vāc-Sarasvatī del *literato*?. Y si al «genio» del *kavi* de los *Alaṃkāra Śāstras* se le llama una *pratibhā* o *śakti*, ¿qué son éstas sino reflejos de los poderes intrínsecos del Ángel Solar?. Por consiguiente, debemos considerar al *kavi* védico como el arquetipo de todo «poeta» (dentro del significado raíz de ποιεῖν, «hacer»), y al *mantra* védico como el *exemplum* de todo arte.

II

Es incumbencia del artista *saber cómo deben hacerse las cosas* y ser capaz de hacerlas acordemente, como es incumbencia del patrón saber *qué cosas deben hacerse*, y del cliente saber qué cosas *se han hecho bien y verdaderamente* y ser capaz de usarlas de acuerdo con su tipo[262]. Ciertamente, no se espera que el artista individual descubra por sí mismo cómo deben hacerse las cosas, pero se espera que haga de este conocimiento una parte de sí mismo, de manera que adquiera el hábito (*śliṣṭatva*, *anuśīlana*) de su arte. En no menor medida que para el pensador o el hombre de acción, hay para el artista una norma o ratio (*pramāṇa*), según la que, subdividida en cánones particulares (*naya*, *vidhi*, *māna*) registrados (*smṛta*) en libros técnicos (*śilpa-śāstra*, *upaveda*), se ha de hacer la obra. Sólo aquellas obras que se conforman a estos modelos (*śāstra-māna*) son bellas (*ramya*) para el juicio de aquellos que saben (*vipaścit*), juicio en el que el gusto individual (*tad lagnaṃ hṛt* = *ruci*) no es ningún criterio[263].

Ciertamente, hay una sola autoridad (*pramātṛ*) cuyo conocimiento es universal (*viśva*) e innato (*sahaja*), no adquirido por instrucción o práctica, a saber, el Señor en tanto que Viśvakarman o Tvaṣṭṛ[264]; y en él

[262] Puede repetirse que, aunque universalmente el hombre es patrón, artista, y cliente a la vez, individualmente el hombre es sólo raramente patrón, artista, y cliente con respecto a una obra de arte particular. Tomemos, a manera de ilustración, el caso del actor que, funcionando a la vez como artista y cliente, apreciaba su propio arte (*āsvādo nartakasya na vāryate*, *Daśarūpa* IV.51). Un caso muy diferente es el del actor que exhibe meramente sus propias emociones, es decir, que meramente se comporta; aquí él no es un artista en absoluto, ni está produciendo una obra de arte que pueda ser apreciada como tal por él mismo ni por ningún otro.

[263] *Śukranītisāra* IV.4.106. El individuo que ha sido educado correctamente no debe «saber sólo lo que quiere», sino «querer lo que sabe». El hombre que afirma «yo no sé nada sobre arte, pero sé lo que quiero» está gobernado por el apetito sensual, de la misma manera que el que dice «yo no sé que pensar, pero sé lo que quiero pensar», o «yo no sé lo que es justo pero sé lo que quiero hacer».

[264] O Śiva, *sarva-śilpa-pravartaka*, *Mahābhārata* XII.285.14.

o con él (*sālokyavat*), aquellos Comprehensores (*vidvān*, *sādhya*, *prabuddha*, *buddha*, etc.) cuya omnisciencia (*sarvajñatva*) es como suya, y que comparten su absoluta «pericia en el campo del arte (*śilpa-sthāna-kauśala*)»[265]. Los criterios (*pramāṇāni*, plural) que los demás conocen son necesariamente limitados y particulares (*viśeṣa*); por así decir, hay un conocimiento innato de los criterios dividido entre los ángeles (*deva*, *devatā*), cuya naturaleza (*bhāva*) es enteramente intelectual, pues «eso es lo que significa ser un ángel»[266]. Ahora bien, mientras que «todas las actividades (*kriyāḥ*) de los seres angélicos, ya sea en casa, en sus lugares propios, o ya se extiendan en los soplos de vida[267], son emanadas intelectualmente (*mānasī sṛṣṭiḥ*), las de los hombres se expresan por un esfuerzo consciente (*yatnatas*); por ello, las obras que han de ser hechas (*kārya-kriyāḥ*) por hombres están definidas en detalle (*lakṣaṇābhihitāḥ*)»[268]. En otras palabras, las obras de arte del hombre se deducen propiamente sólo cuando se hacen en imitación (*anukṛti*) de las artes angélicas (*devaśilpāni*)[269]. Ciertamente, se sigue directamente del principio «Como arriba, así abajo (*amuṣya lokasyāyaṃ*

---

[265] *Abhidharmakośa* II.71-72; VIII.40; cf. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, nota 74.

[266] Śaṇkarācārya sobre *Aitareya Upaniṣad* III.14: «Puesto que los ángeles son habituales del uso de (*grahaṇa-priyāḥ*) las mociones metafísicas (*parokṣa-nāmāni*), por ello mismo son ángeles (*yasmād devāḥ*)» —es decir, porque el suyo es el hábito de los primeros principios. Cf. *Chāndogya Upaniṣad* VIII.12.5, «el Intelecto es su ojo angélico».

[267] En el texto, *gṛheṣu pavaneṣu ca*; una glosa incorporada ahora en el texto explica, «es decir, expresadas acordemente a sus naturalezas y a cada naturaleza humana» —correctamente, pues «todos estos ángeles están en mí (*mayyetās sarvā devatāḥ*)» *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.14.2.

[268] *Nātya Śāstra* II.5.

[269] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27. Se comprenderá, por supuesto, que las artes angélicas (*deva-śilpāni*) no son, como las obras de arte humanas (*śilpa-karmāṇi*), hechas efectivamente, sino solo metafóricamente, con las manos; las artes angélicas son interiormente formas intelectuales cognoscibles a la espera de su incorporación en cosas manufacturadas. Como ejemplos de cosas hechas por el hombre según los modelos celestiales se citan «un elefante de arcilla, un objeto de bronce, un vestido, un objeto de oro, un carro de mulas».

loko 'nurūpaḥ)»[270] que las obras de arte (*śilpa-karmāṇi*) sólo pueden considerarse concebidas según la ley del cielo (*ṛtaprajātāni*), y bien y verdaderamente hechas (*sukṛtāni*, como se dice que son las obras de los Ṛbhus, y como se ha definido antes lo «bello»), cuando se hacen según (*anu*) los prototipos angélicos, que se engendran intelectualmente en la revolución (*pravartana*) del Año (*saṃvatsara*, Prajāpati); por ejemplo, «el Año es sin fin; sus dos puntas son el Invierno y la Primavera; según (*anu*) esto es por lo que se unen las dos puntas de un poblado, según esto es por lo que se encuentran las dos puntas de un collar»[271].

Ciertamente, como se ha dicho antes, es precisamente la incorporación expresa de una forma o modelo preconocido, en una obra de arte, lo que la saca de la categoría de los «objetos naturales», y la hace artificial (*kṛtrima*), es decir, humana (*mānuṣa*); no que los objetos naturales no tengan también sus formas, pero éstas no son preconocidas por el artista, ni tiene él parte alguna en la creación del objeto natural. Sin embargo, hay dos aspectos distintos en el acto del arte, según que el artista proceda desde lo universal a lo particular, o desde lo particular a lo universal. En el primer caso, la forma, conocida intelectualmente, precede, y la operación sigue —*dhyātvā kuryāt*; en el segundo caso, primero se percibe una cosa sensiblemente, y entonces, el intelecto, trabajando en el corazón, descubre la forma correspondiente, y esta forma es a su vez, como el arte en el artista, preconocida y precedente

[270] *Aitareya Brāhmaṇa* VII.2.

[271] *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.35. Los casos citados son elementales; pero el estudiante de simbolismo e iconografía indios antiguos (ya sea en la iconografía antigua o en el arte folklórico superviviente) encontrará en el «loto», la «rueda», etc. *Pratīkas*, más correspondencias detalladas. Analogías notables son: la de la urdimbre y la malla macrocósmica, considerada como velo o vestidura (*vavri*, *vastra*) comparable a las telas tejidas en los telares humanos; la del carro solar (*ratha*), cuyas ruedas son el cielo y la tierra, con los vehículos empleados en la tierra; y la del eje del universo —el eje de las antedichas ruedas— que mantiene aparte (*viskambhayat*) el cielo y la tierra, de la misma manera que un techo se sostiene aquí.

con respecto a la operación —*dṛṣṭvā dhyāyet, dhyātvā kuryāt.* En los términos modernos los casos se explican como el de quien trabaja desde la imaginación, y el de quien trabaja desde la naturaleza o de memoria. En el primer caso, el artista forma símbolos materiales directamente según las imágenes angélicas, que no son cosas; en el segundo, toma cosas existentes fuera de su sentido, y sacrificando su referencia sensible, las transforma. El arte de los *mantras* védicos, que son la causa del devenir de las cosas en su tipo[272], pertenece al primer grupo; el del sacrificio efectivo, donde las cosas se ofrecen y se devuelven a su fuente, pertenece al segundo —*jo ha vai evaṃvit, sa hi suvar gacchati*[273].

El procedimiento normal del imaginero (*pratimā-kāraka*) indio es del primer tipo, y esto se aplica también al caso del poeta y otros artistas dentro de categorías más limitadas. Para guía del imaginero, los detalles de los prototipos angélicos se recuerdan (*smṛta*) en los tratados canónicos, e incidentalmente se encontrarán en otras partes, a saber, donde se describan los ángeles o sus casas, sus vehículos, sus tronos, sus armas, y otras posesiones. Esto no significa que el conocimiento del artista deba obtenerse sólo de textos efectivamente escritos o recitados, aunque se haya recurrido y todavía se recurra a ellos: también puede ganarse por la instrucción (*upadeśa*) y por la práctica (*abhyāsa*). En relación al pupilo, el maestro (*ācārya*) es como el *gurú* para el *śiṣya*, y así, los hombres profesionales, siguiendo uno a otro en sucesión pupilar (*guru-paramparā*), aprenden a trabajar «según su oficio

[272] Śaṇkarācārya sobre *Vedānta Sūtra* I.1.3 (el Veda como *paribhāgahetu*).

[273] *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.14; cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.16, *sa yajjuhoti yadyajate tena devāṇāṃ lokaḥ* (*bhavati*), y *Śukranītisāra* IV.4.74 *devānāṃ pratibimbāni kuryācchreyaskarāṇi svargyāṇi mānavādīnām asvargyānyaśubhāni ca.* Por «ir al» o «devenir el» mundo angélico nosotros comprendemos, por supuesto, una reintegración (*saṃskaraṇa*) en el modo intelectual del ser (*manomaya*), como en *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, donde el que imita (*anukṛ*) los *deva-śilpāni* se dice que está reintegrado (*ātmānaṃ saṃskurute*) en el modo métrico (*chandomaya*).

(*śilpānurūpeṇa*)»[274]. Al mismo tiempo, la posibilidad de un acceso directo a la fuente del conocimiento más alto —Vāc-Sarasvatī, o el Señor, a través de cuya emanación creativa de la luz porta-imagen (*bhārūpa*, *citra-bhāsa*)[275] se realizan todas las posibilidades— no está excluida en modo alguno. La luz creativa (*kārayitrī pratibhā*), o el poder (*śakti*) en el poeta mismo, puede ser natural (*sahajā*), adquirido (*āhāryā*), o aprendido (*aupadeśikā*); en el primer caso el poeta es «de Sarasvatī» (*sārasvata*)[276].

La percepción del artista de los prototipos angélicos, se explica de muchas maneras diferentes: puede serle revelada en un sueño; él puede visitar un mundo angélico y allí tomar nota de lo que ve (ya sea el aspecto de un ángel dado, o el de la arquitectura angélica, o el del canto y la danza celestiales), o puede decirse que Viśvakarman opera a través de él[277]. Todas estas metáforas implican una presenciación de niveles de referencia superiores al de la observación y la deliberación —niveles aparentemente objetivos, pero en realidad «dentro de vosotros», *antarhṛdayākāśe*, pues como se ha citado antes, «todos estos ángeles están en mí».

---

[274] *Jātaka* VI.332.

[275] *Maitri Upaniṣad* VI.4; *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.10.3.

[276] *Kāvya-mīmāṃsā* cap. 2. Cf. los diversos estudios de *kāvyahetu*, por ejemplo, en P. V. Kāne, *Sāhitya Darpaṇa*, 2ª ed., p. CXLIV; y S. K. De, *Studies in the History of Sanskrit Poetics* (Londres, 1923).

Podría citarse un ejemplo de un poeta *sārasvata* en Tirujñanasambandha-svāmi; sin embargo, el genio poético innato (*sahajā kārayitrī pratibhā*) está representado más plenamente en el *kavi* o *sārasvata* védico, puesto que su acceso a Sarasvatī es inmediato. En cualquier caso, un genio innato debe considerarse como *apūrva* («original»). Sin embargo, la concepción india del genio difiere de la noción moderna en que no implica una salida de la norma (*pramāṇa*) sino, al contrario, un conocimiento perfecto de todas las normas, y la correspondiente virtuosidad.

[277] Por ejemplo *Mahāvaṃsa* XXVII.9-20, *dibbavimāna… tadālekhyaṃ lekhayitvā… ālekhyatūlaṃ kāresi*.

Las referencias más perspicaces a la «invención» (*anuvitti*) artística se encuentran en el *Ṛg Veda*, donde se nos dice una y otra vez cómo y dónde encuentra (*anuvid*) sus palabras y medidas el poeta, cuyas encantaciones (*mantra*) son la causa del devenir de las cosas en su variedad. El principal y el arquetipo de éstas es el Ángel Solar (Savitṛ), porque revela (*pratimuñcate*) los aspectos de las cosas (*viśva-rūpāṇi*)[278]. Los otros, ángeles, profetas, o patriarcas, co-creadores en su semejanza [de Savitr], «guardan las huellas de la ley del cielo y en lo más recóndito (*guhā*) están preñados de las ideas últimas (*parāṇi nāmāni*)»[279]; «entonces, lo que era mejor y sin tacha en ellos, implantado en lo más recóndito (*guhā nihitam*), eso fue expresado por su amor»[280]. «En lo más recóndito», literalmente «oculto», es decir, inmanente en la oquedad del loto del corazón, donde han de realizarse todas las posibilidades de nuestro ser, «a la vez lo que es nuestro ahora, y lo que no es todavía nuestro»[281]. Es en el corazón (*hṛt*) donde se ve o se escucha a la Sabiduría (*dṛś*, *śru*) (Vāc-Sarasvatī), es en el corazón donde se modelan las veloces instigaciones del intelecto, o donde se formula el pensamiento, «como un carpintero que labra madera»[282]; y «como Tvarṣṭṛ labró con su hacha los cálices angélicos, así vosotros, que sois

[278] *Ṛg Veda Saṁhitā* V.81.2 y *Nirukta* XII.13.

[279] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.5.2.

[280] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.1.

[281] *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-3. *Guhānihitaṃ* en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.1 = *hṛdā* en el mismo laude, verso 8, y *hṛdaye āhitaṃ* en *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.9.6. «Lo que es nuestro aquí», es decir, los bienes humanos (*mānusha vitta*) conocidos sensiblemente (*cakṣuṣā*), «lo que no es nuestro aquí», es decir, los bienes angélicos (*daiva vitta*) conocidos inteligiblemente (*śrotreṇa*), como en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.17. Cf. *āviḥ… ca guhā vasūni*, *Ṛg Veda Saṁhitā* X.54.5.

El «corazón» (*hṛt, hṛdaya*) corresponde al *qalb* islámico, y en parte al «alma» cristiana, y mejor al «adentro de vosotros».

[282] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.8 *hṛdā taṣṭeṣu manasaḥ javeṣu yat; Ṛg Veda Saṁhitā* III.38.1, *abhi taṣṭeṣu dīdhayā manīṣam*, y comentario de Sāyaṇa, *yathā taṣṭā takṣaṇena kāṣṭhaṃ saṃskaroti*. Nótese que el védico *dhī* y *dhīta* corresponde al aupanisádico y yóguico *dhyai* y *dhyāta*.

Comprehensores de la huella oculta, afilad esos cinceles con los que labráis los vasos de la vida inmortal»[283].

El proceso estético, la hechura (*karma*, ποίησις) de cosas, se considera así, claramente, en dos aspectos esenciales, a saber, por una parte, como el ejercicio de un poder teorético (*mantra-śakti*), y por otra, de un poder práctico (*utsāha-śakti*). El procedimiento del artista se define acordemente: «El imaginero (*pratimā-kāraka*) debe preparar las imágenes que han de usarse en los templos, por medio de las fórmulas visuales (*dhyāna*) que sean adecuadas a los ángeles (*svārādhya-devatā*) cuyas imágenes han de hacerse. Los lineamientos (*lakṣaṇa*) de las imágenes se han registrado (*smṛta*) para el logro exacto de la formulación visual (*dhyāna-yoga*), de manera que el imaginero mortal sea un experto en la formulación visual (*dhyāna-rata*), pues es así, y de ninguna otra manera, y especialmente no (*va khalu*) con un modelo ante sus ojos (*pratyakṣa*), como puede cumplir su tarea»[284]. Y así, para resumir los preceptos que se encuentran esparcidos en los libros donde se recogen las prescripciones para las imágenes, se requiere que el imaginero, después de vaciar su corazón de todos los intereses extraños, visualice dentro de sí mismo (*antarhṛdayākāśe*) una imagen inteligible (*jñānasattva-rūpa*), que se identifique a sí mismo con ella (*tadātmānaṃ dhyāyet* o *bhāvayet*), y que, conteniendo esta imagen mientras sea necesario (*evaṃ rūpaṃ yāvad icchati tāvad vibhāvayet*), proceda entonces, y sólo entonces, a la obra de la incorporación en la piedra, el

[283] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.53.9-10.

[284] *Śukranītisāra* IV.4.70-71. *Dhyāna dhyāna-mantra*, *sādhana*, es decir, la prescripción canónica que se requiere que se realice en la imagen que ha de hacerse; los *dhyānas* del artista son los mismos de que se hace uso en la adoración «sutil» (*sūkṣma*), donde la forma no está incorporada en un símbolo material. *Svārādhya-devatā* es *adhidaivata*, y en otras palabras, *parokṣa*; es bien sabido que «los ángeles son habituales de lo suprasensible (*parokṣa-priyāḥ*) y les desagrada lo sensible (*pratyakṣa-dviṣaḥ*)», *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.2.2.

metal, o el pigmento —*dhyātvā kuryāt*). En el caso (bastante inusual) de que trabaje partiendo de un esbozo, es decir, partiendo de una *sādhana* o *dhyāna* visual más bien que verbal, el principio sigue siendo el mismo; pues aquí trabaja efectivamente partiendo de una imagen mental evocada en sí mismo según al esbozo, y no desde el esbozo directamente.

Como hemos visto arriba, el recurso a un modelo vivo accesible a la observación (*pratyakṣa*) está prohibido, y la representación de «hombres, etc.», es decir de la «naturaleza», se repudia como «no conductiva al cielo». No olvidemos que el problema (*kartavya*) ante el artista es el de comunicar a otros una idea dada, y aunque esto sólo puede hacerse por medio de símbolos sensibles —figuras perceptibles o sonidos audibles— es evidentemente esencial que estas figuras o sonidos sean tales que puedan ser comprendidos, y no meramente vistos o escuchados, por el patrón o el espectador, que espera justamente ser capaz de comprender y de hacer uso de la obra de arte en procura de esos fines para los que fue ordenada en su beneficio[285]. Ahora bien, el modelo vivo, en tanto que un objeto natural (*sahaja*) y un fin en sí mismo (*svārtha*), no es un símbolo, y no tiene ningún significado; su atractivo es meramente sensacional y afectivo, y nuestra reacción a él es ya sea de placer o ya sea de dolor, y no es desinteresada[286]. En la medida en que la obra de arte es «fiel a la

[285] «La obra de arte solo puede alimentar al espectador, es decir, el espectador sólo puede tener delectación en ella, cuando no está cortado de su significado» (*Daśarūpa* IV.52).

[286] La ausencia de significado se predica igualmente, si nosotros consideramos el objeto en su aspecto individual, específico, o genérico. Por «aspecto genérico» entendemos una forma idealizada o convencionalizada, es decir, una forma abstraída. El género no tiene más significado que la especie, y la especie no tiene más significado que el espécimen; la noción de género se deriva de la experiencia, y su uso es para resumir, no para explicar la experiencia. Una eliminación de los detalles individuales o específicos, ya se llegue a ella deliberadamente, o, como en el dibujo de memoria, por un recurso al olvido de los aspectos en los que no estamos interesados, nunca puede conducirnos a las formas de las cosas, sino meramente a un aspecto simplificado o seleccionado, adecuado a la clasificación dada o congruente con nuestro gusto. En otras palabras, el arte «idealista» y el arte «ideal» son dos cosas muy diferentes: la simplificación no es una transformación (*parāvṛtti*).

naturaleza», y cuanto más se aproxima su apariencia a la del modelo natural, tanto más lo que era verdadero del objeto será verdadero de la obra; hasta que finalmente la obra deviene «ilusionística» o «semejantísima» (*susadṛśa*), y en este punto nosotros nos despertamos repentinamente al hecho de su insignificancia (*anarthatva*). Como el objeto natural, en tanto que tal, es claramente una cosa mucho mejor que toda sombra o imitación de él que pueda hacerse, nosotros nos damos cuenta de que el único uso de la obra ilusionística es servir como sustituto del objeto natural en la ausencia de éste, es decir, como un medio de consolación en la añoranza (*utkaṇṭhā-vinodana*)[287]; nuestro apego a la obra es entonces, hablando estrictamente, un fetichismo o idolatría, un culto de la «naturaleza». Al mismo tiempo, en la medida en que la obra es meramente informativa, en cuanto a la manera en la que un cierto hombre u otra cosa se presenta a la facultad intrínseca del ojo (*māṃsa-cakṣus*), ella no es propiamente una obra de arte, sino meramente una conveniencia o utilidad[288].

Se debe solamente a que en la escultura o la pintura el lenguaje es visual más bien que auditivo, y a que, por consiguiente, una imagen plenamente desarrollada (*vyakta*) de un ángel u otro significado es más

---

Es cierto que un objeto natural *puede* usarse como un símbolo; por ejemplo, cuando se erige una piedra natural, y se la llama un *liṅga*, o cuando se deposita una hoja de loto natural sobre el altar del fuego. Pero el valor simbólico proyectado así sobre el objeto natural, no tiene nada que ver con su idiosincrasia individual, a la que se dirige principalmente nuestra atención en lo que se llama una «pintura de la vida»; y en la mayoría de los casos nosotros mismos podemos hacer nuestro significado mucho más claro empleando un símbolo dibujado expresamente *ad hoc*.

[287] *Mālatīmādhava* I.33.9-10.

[288] No ha de comprenderse, en modo alguno, que un apego razonable a las cosas como ellas son en sí mismas, o un uso adecuado de cosas útiles, sea pecaminoso; al contrario, como ya se ha señalado, no puede trazarse ninguna distinción entre la moralidad de la existencia misma, y la moralidad de los deseos ordenados. Todo lo que se afirma, es el hecho evidente de que, incluso un apego ordenado a las cosas como ellas son en sí mismas, es *asvargya*, es decir, no conducente al cielo, sino que tiende a un nuevo regreso, *punar āvṛtti*.

semejante a un hombre o a un árbol que a las palabras *puruṣa* o *vanaspati*, por lo que ha surgido la noción de que la función o la naturaleza primaria de estas artes es reproducir las apariencias de las cosas. Esto, ciertamente, nunca se ha afirmado claramente en la India; antes al contrario, se ha negado constantemente; no obstante, pueden encontrarse alusiones a la escultura o la pintura como intrigantes engaños[289], y esto, al menos, parece implicar un punto de vista popular sobre el arte como imitativo en tipo. Que debe haberse sentido un interés popular en los aspectos representativos del arte lo ilustra, además, el hecho de que al lego siempre se le adscribe una preferencia por el color, al conocedor una preferencia por la línea, mientras que, en más de un pasaje, se alude al «tropiezo» del *vidūṣaka* en los relieves representados[290]. En efecto, pensar que la semejanza a algo es un criterio de excelencia en la escultura o en la pintura, sería lo mismo que pensar que las palabras onomatopéyicas son superiores a las demás en la literatura. Si, debido a nuestra preocupación humana por los hechos de la experiencia, y siendo *pratyakṣa-priya*, nosotros hiciéramos uso sólo de palabras onomatopéyicas en nuestras comunicaciones, estas comunicaciones se restringirían al rango de las que los animales pueden hacer entre sí por medio de gruñidos y quejidos; al aceptar sólo aquellas palabras que están hechas en la semejanza de cosas, nosotros no tendríamos ninguna con la que hacer esas referencias que no son a cosas sino a significados.

Las consideraciones esbozadas arriba, han determinado la prohibición Muhammadiana del arte representativo, como una cosa que da la apariencia y no la realidad de la vida; al hacer tales representaciones, el

[289] *Maitri Upaniṣad* IV.2, *mithyā-manoramam*, con referencia a las paredes pintadas.

[290] *Śakuntalā* VI.13-14, aparentemente con referencia a las formas exuberantes de las mujeres bellas.

hombre está trabajando, no como el Arquitecto Divino, desde dentro hacia fuera, no con formas significantes (*nāmāni*), sino sólo con aspectos, y al reducir éstos desde la vida a la semejanza, impone sobre ellos una privación de su propio ser, que es un ser informado por el espíritu (*rūḥ*, *prāṇa*) de vida. Desde el punto de vista monástico hindú, budista o jaina, y el de maestros tales como Śukrācārya (que expresa el consenso de la autoridad), el arte representativo se condena como tal, debido más a su tema mundanal, que en base a fundamentos estrictamente teológicos. Finalmente, el crítico moderno que está de acuerdo con la teoría hindú, condena el arte representativo *como arte*, debido a su carácter informativo (*vyutpatti-mātra*), o debido a que el espectador lo considera principalmente desde el punto de vista de sus asociaciones afectivas, y sólo sensacionalmente. Es cierto que la obra de arte que toma el objeto natural o el tema humano como su punto de partida, no necesita ser meramente informativa o imitativa en sí misma[291]; sin embargo, a pesar de nosotros mismos, es muy fácil ser curiosos y terminar seducidos por los aspectos individuales y accidentales de las cosas que están ante nosotros, y ser apartados así, por nuestras afecciones, de la visión de la forma pura. La posibilidad de tales distracciones es evitada por el imaginero que, vaciando su mente de todo otro contenido, procede a trabajar directamente desde una imagen

[291] El arte ch'an-zen del extremo oriente proporciona la mejor ilustración de un arte que toma la «naturaleza» como su punto de partida, y que sin embargo no es una representación, sino una transformación de la naturaleza. El pintor Sung, ciertamente, «estudia» la naturaleza; pero este estudio no es una observación, sino una absorción, un *dhyāna* (*ch'an*) que resulta en el descubrimiento de una forma pura, no semejante a la cosa como es en sí misma, sino semejante a la imagen de la cosa que está en la cosa; donde la idea de la cosa, y no el objeto mismo, es el «modelo» para el que el pintor trabaja. Incluso en el caso de las representaciones indias de «hombres, etc.», se encontrará que aunque el artista está trabajando en presencia de la cosa, sin embargo recurre a *dhyāna*; ver, por ejemplo, *Śukranītisāra* VII.73-74, donde la imagen de un caballo tiene que hacerse de un caballo que se ve efectivamente, y, sin embargo, se requiere que el artista se forme una imagen mental en *dhyāna*, y también *Mālavikāgnimitra* II.2, donde el defecto en el retrato se atribuye no a una falta de observación, sino a una identificación imperfecta (*śithila samādhi*).

conocida interiormente; y similarmente en el caso donde la forma no es evocada por el artesano individualmente, sino transmitida de generación en generación, en la consciencia colectiva del oficio[292]. Todo esto queda corroborado en el carácter del arte de hecho, donde, en principio, la imagen (*mūrti*) *vyakta* (desarrollada y antropomórfica) no es más realista que el diagrama (*yantra*) *avyakta* (indesarrollado o abstracto) que está ordenado hacia los mismos fines. La imagen hindú de un ángel, o la imagen ancestral hindú, no está hecha como si debiera funcionar biológicamente, y no puede juzgarse como si estuviera hecha así. La imagen plástica no tiene más ocasión de falsificar a un hombre que la imagen verbal; y si, por ejemplo, esta última puede tener un millar de brazos o elementos theriomórficos, igualmente puede tenerlos la primera[293]. No es necesario agregar que se da por hecho que aquellos que contemplan las imágenes de tierra, «no sirven (*na abhyarch*) a la arcilla como tal (*mṛtsaṃjña*), sino que, sin consideración de ella (*anādṛtya*), veneran (*nam*) a los principios inmortales representados (*amarasaṃjña*) en las imágenes de tierra (*mṛṇmaya pratikṛti*)»[294].

El «retrato» en el arte hindú ha de considerarse desde dos puntos de vista diferentes, primero, el de la efigie ancestral, y segundo, el de la semejanza de una persona todavía viva. Los principios implícitos son más divergentes de lo que a primera vista podría parecer. La efigie

[292] De esta manera, se ha conservado hasta hoy el elemento intelectual en las artes tradicionales menores y folklóricas de los poblados, mientras que, en el entorno *bourgeois*, las artes mayores se han desnaturalizado.

[293] No hay necesidad de observar que nuestra capacidad aritmética para contar los brazos, o para reconocer los elementos theriomórficos en el vocabulario del artista, no es una capacidad estética. Los *lakṣanas* requeridos son una parte integral del problema del artista (*kārya*, *kartavya*), que se presenta a él *a priori*; lo que nosotros juzgamos en él no es el problema, sino la solución.

[294] *Divyāvadāna*, cap. 26. Estos son también los principios subyacentes en la iconolatría cristiana; cf. la *Hermeneia* de Athos, 445. «Nosotros no veneramos de ninguna manera los colores o el arte, sino el arquetipo de Cristo, que está en el cielo. Pues como dice Basilio, la veneración de la imagen pasa al prototipo».

ancestral no es, de hecho, un «retrato» en el sentido aceptado de la palabra, no es la semejanza de un mortal, sino la imagen de un ángel (*deva*) o de un significado arquetípico (*nāma*), Pues nosotros decimos que el decedido ha devenido un ángel (*deva*), o que ha alcanzado la naturaleza angélica (*devatva*); y eso es una idea (*nāma*) que permanece cuando un hombre muere[295]. La naturaleza del ángel, o de la idea, será tal como hayan sido los pensamientos y obras propios del hombre, y así, el hombre es representado, no como fue visto en la tierra, sino como era en sí mismo, y es ahora transubstanciado (*abhisambhūta*). Un «parecido» efectivo del decedido sólo podría ser deseado por aquellos que estaban muy apegados a lo que era mortal en él, y que podrían estar persuadidos de que es precisamente así como él es ahora[296]. De aquí que nosotros no «reconozcamos» al individuo en la efigie; en el *Pratimā-nāṭaka*, Bharata no reconoce las efigies de sus propios padres, y en la presencia de esculturas javanesas o camboyanas, nosotros tampoco somos capaces de distinguir hoy día, a no ser por una inscripción, entre una efigie real y la imagen de una deidad. El ángel, ya sea *ājānaja* o *karma-deva*, se

[295] *Devabhūyaṃ gata*, y *devatvaṃ* (o *devītvaṃ*) *prāpta*, etc. son expresiones comunes; en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.9, encontramos *devatām anusambhavati*. Pues *nāma* es eso que queda y es «sin fin» cuando un hombre muere; ver *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.2.12.

[296] El retrato en el sentido aceptado es historia. La historia tiene sus valores prácticos legítimos; la actitud India, aparte de algunas excepciones, ha sido dejar que los muertos entierren a los muertos; lo que la India valoraba más que la vida, era conservar la gran tradición de la vida, y no los nombres de aquellos por quienes era transmitida. Nosotros no podemos imaginar lo que significa estar interesados en la biografía; nuestros «autores» más grandes, o son anónimos, o impersonalmente nombrados, y ninguno pretende la originalidad, sino que más bien se considera a sí mismo meramente como un exponente. Se ha dicho bien que «el retrato pertenece a las civilizaciones que temen a la muerte. La semejanza individual no se echa en falta donde basta con que continúe el tipo» (S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, Calcuta, 1933, p. 134); de hecho, sólo cuando hubo cesado prácticamente la producción de obras de arte, se les ocurrió a los hombres protegerlas en los museos, los cuales pueden compararse a tumbas, y sólo cuando se vieron efectivamente en inminente peligro de muerte el canto popular y el folklore, se les ocurrió a los hombres conservar sus imágenes sin vida en las páginas muertas de los libros. Sólo cuando los hombres comenzaron a temer que los libros vivos ya no pudieran ser más, se pusieron por escrito las escrituras.

representa como en casa (*gṛhe*, *gṛhastha*) y despirado (*apāna*), no como afuera, en los soplos de vida (*prāṇeṣu*, *pavaneṣu*); es decir, formalmente (*nāmika*, latín *formaliter*), no como si estuviera incorporado (*śārīraka*) en una vida (*āyus*, *asu*), sino en la imagen manufacturada (*kṛtrima rūpa*).

La representación de personas vivas de acuerdo con su parecido efectivo (*yathā-veṣa-saṃsthānākāraḥ*), y donde la posibilidad de un reconocimiento es un *sine qua non*, pertenece enteramente al dominio de la pintura «mundanal» o «a la moda (*nāgara*)», y tiene siempre una aplicación (*prayojana*) erótica (*śṛṇgāravat*)[297]; y, además, es siempre una ocupación o cumplimiento que se atribuye a príncipes y otros hombres cultivados, más bien que al *śilpin* y al *pratimā-kāraka* profesionales[298]. Si el retrato de este tipo se llama *asvargya*, es decir, no conducente al cielo, eso no es una prohibición, sino una manera de señalar la distinción innegable que hay entre lo que es mortal (*martya*) e individual (*adhyātma*) en tipo, y lo que es angélico (*adhidaivata*) y conducente al cielo (*svargya*)[299]. Al mismo tiempo, incluso en este tipo de retrato, es el concepto del tipo descubierto en el individuo el que gobierna realmente la representación: por ejemplo, al retrato de una reina, hecho por un rey enamorado, se le dan todos los lineamientos de una *padminī*, y sin embargo se le considera una buena semejanza (*susadṛśa*)[300]; e incluso cuando se requiere el retrato de un animal, se espera que el artista

[297] Los retratos de los donadores que han de ser introducidos en sus donaciones (como se describen, por ejemplo, en *Mañjuśrīmūlakalpa*, texto impreso, p. 69) han de exceptuarse de esta generalización, pero, incluso aquí, el propósito es individual, y, en este sentido, profano.

[298] Para las cuatro clases de pintura (*satya*, *vaiṇika*, *nāgara*, *miśraṇ*), ver *Viṣṇudharmottara*, III.41. Sobre las características y funciones de la pintura «al uso» ver Coomaraswamy, «Nāgara Painting», 1929.

[299] *Śukranītisāra* IV.4.76.

[300] *Vikrama-caritra*, la historia de Nanda y su reina, Bhānumatī.

visualice (*dhyai*) la forma de acuerdo con las proporciones canónicas preestablecidas[301].

Ciertamente, es en conexión con un retrato fracasado, donde encontramos que se hace alusión a la causa fundamental del fracaso de un artista; este fracaso no se atribuye ni a la falta de pericia ni a la falta de observación, sino a una realización laxa o «integración relajada (*śithila samādhi*)»[302]; y en otras partes, en conexión con el drama, las imperfecciones de la actuación no se atribuyen a la falta de pericia o de encanto, sino a la «sequedad de corazón (*śūnya-hṛdayatā*)»[303] del actor, lo que equivale a calificar a la producción como «carente de forma», puesto que la forma conocida interiormente, a cuyo seguimiento se acomoda el gesto, es una forma conocida sólo dentro, como arte en el artista. El uso de los términos *samādhi*, y *hṛdaya*, es significativo cuando comprendemos, como debemos haber comprendido, que la práctica del arte es una disciplina (*yoga*) que comienza con la atención (*dhāraṇa*)[304], que se consuma en la identificación de sí mismo (*samādhi*), a saber, con el objeto o el tema de la contemplación, y que se eventúa en la pericia de la operación (*kauśala*)[305].

---

[301] *Śukranītisāra* VII.73-74.

[302] *Mālavikāgnimitra* II.2. En el uso médico, el *śithila samādhi* es la laxitud *post coitum*, un estado de desintegración (*visraṃsana*), cf. *Aitareya Āraṇyaka* III.2.6.

[303] *Priyadarśikā of Harsha*, trad. G. K. Nariman, *et al.* (Nueva York, 1923), Lám. III; y *Vikramorvasī of Kālidāsa*, trad. C. D. Shastri (Lahore, 1929), II (estrofas introductorias).

[304] Cf. *sādhāraṇya* como prerequisito a *rasāsvādana* por parte del espectador.

[305] Por supuesto, el arte es un *yoga* sólo desde el punto de vista humano, en el que se presume una dualidad; desde este punto de vista la integridad se «restaura» en *samādhi* —aunque, desde el punto de vista del Sí mismo, no puede concebirse como restaurado lo que nunca se ha infringido. Por consiguiente, en el Comprehensor (*vidvān*), que ha trascendido los modos humanos del ser, el *śilpa-sthāna-kauśala* no es atribuido sino esencial, y así no es *yogyā kṛitā* (*Lalita Vistara*, I.1); en último análisis, y donde no se hace ninguna obra debido a que ya no hay fines que hayan de alcanzarse, *śilpa* deviene *līlā*, *śilpāni āyavaḥ*.

Mientras estamos en la vía, no estamos allí. Mientras tanto, trabajar en su arte, teniendo siempre en vista el bien de la obra que ha de hacerse, y no la ventaja que ha de sacarse de ella (tanto por el

Si hasta aquí hemos considerado sólo el caso de lo que se conoce comúnmente como las artes mayores, no olvidemos que se cuenta que Śaṇkarācārya decía, «Yo he aprendido [el arte de la] concentración (*samādhi*) del hacedor de flechas». De hecho, el trabajador ordinario, el tejedor, o el alfarero, no sólo trabaja devotamente, sino que —aunque no practique el *yoga* en el sentido formal de sentarse en *padmāsana*, etc.— forma siempre imágenes mentales, que recuerda de generación en generación, y en la medida en que se identifica con ellas las tiene siempre a su disposición inmediata, en las puntas de sus dedos, sin necesidad de una «ideación» consciente; y debido a que él trabaja así por encima del nivel de la observación consciente, su capacidad como artista excede en mucho lo que sería su capacidad como «dibujante» individual. Al mismo tiempo, su obra permanece comprensible, y, por lo tanto, nutriente y bella, para los ojos de aquellos que, como él mismo, viven todavía de acuerdo con la tradición inmemorial (*sanātana dharma*), o, en otras palabras, de acuerdo con el modelo del Año (*saṃvatsara*). Preeminentemente de este tipo, por ejemplo, son, por una parte, esas mujeres obscuras e iletradas de los poblados, cuyos dibujos, ejecutados en polvo de arroz y con el dedo como pincel, en conexión con las fiestas (*vrata*) domésticas y populares, representan un arte de forma casi pura y de significación casi puramente intelectual[306]; y por otra, esos arquitectos

---

artista como por todos los demás, *karmanyevādhikāraste mā phaleṣu*, *Bhagavad Gītā* II.47) es el *karma-yoga* específico del artista, su vía (*mārga*) hacia el *sāyujya* con el Señor en su aspecto de *nirmāṇa-kāraka*. En otras palabras, el *ishṭa devatā* del *śilpin* es Viśvakarman.

[306] Los dibujos «*alpanā*» son ejemplos relevantes de «arte bello», dentro de las definiciones usuales de la categoría; puesto que son a la vez exaltados en tema, sorprendentes en la virtuosidad, y, hablando prácticamente, inútiles.

Para ejemplos ver A. N. Tagore, *Bāṇgālār Vrata* (Calcuta, n.d., pero antes de 1920). Puede llamarse la atención sobre la Lámina 99, que ilustra dos representaciones de la «Casa del Sol»; aquí el tema es puramente metafísico, y sólo puede traducirse a símbolos de comprensión verbal cuando se hace referencia a las nociones védicas del Sol Supernal como *aja ekapad*, y como moviéndose en un

(*sthapati*) instruidos y letrados de la India meridional, a quienes los comerciantes ricos todavía confían la construcción de las catedrales (*vimāna*), y quienes, por su parte, reclaman una igualdad con los Brāhmaṇas en la función sacerdotal, puesto que, de hecho, son los representantes modernos de los *rathakāra* védicos. Los artistas de este rango han desaparecido hace mucho tiempo de Europa, y están deviniendo cada día más raros en la India —ante la negativa a «malgastar su tiempo» o a «malgastar su dinero» en ellos, según sea el caso, de aquellos que no comprenden, y que, por consiguiente, no pueden usar artes tales como éstas.

III

Hasta aquí hemos hablado del arte, principalmente como utilitario (*vyāpāra-mātra*), por una parte, y significante (*abhidhā-lakṣya*), por otra; como, a la vez un medio de existencia en el modo vegetativo del ser (*annamaya*), y de reintegración en el modo intelectual del ser (*manomaya*). Hemos visto que las formas de las cosas que han de hacerse están ordenadas (*prativihita*) hacia estos fines, y que el conocimiento de su recta determinación (*pramāṇa*) procede de una condición de la consciencia en la que el artista está plenamente identificado con (*samādhi*, *tadākāratā*, etc.) el tema de la obra que ha de hacerse. Con respecto al cliente (*bhogin*) y al espectador (*draṣṭṛ*), hemos

---

barco o columpio (*preṇkha*), que es el vehículo de la Vida sobre aguas cósmicas (*āpaḥ*) que son la fuente (*yoni*) de su omnipotencia (*mahiman*).

aclarado que sólo puede hacer un uso adecuado e inteligente de la obra de arte quien comprende su determinación; y, finalmente que lo que distingue a la obra de arte de un objeto o mero comportamiento natural, es precisamente su lucidez o expresividad, su aplicación intelectual.

Pero esto no es todo. Aunque las obras de arte no son causa de delectación, ni están ordenadas hacia ella[307], se acepta que para el espectador competente, sí son, al menos, ocasiones o fuentes (*nisyanda*)[308] de una delectación (*ānanda*) sin referencia, que es trascendente con respecto a alguno o a todos los placeres o significados específicos vehiculados o transmitidos por la obra misma. Esa es la delectación que se siente cuando se ve o se saborea (*svādyate*) la belleza ideal (*rasa*) de la obra en la «experiencia estética pura». Esta delectación o saboreación de la belleza ideal (*rasāsvādana*), aunque vacía de contacto con las cosas inteligibles (*vedyāntara-sparśaśūnya*), es, en el orden intelectual-estático del ser (*ānanda-cinmaya*), trascendental (*lokottara*), indivisible (*akhaṇḍa*), auto-manifestada (*svaprakāśa*), como un destello de relámpago (*camatkāra*), el gemelo mismo de la saboreación del Brahman (*Brahmasvāda-sahodara*)[309]. Esta experiencia tampoco está determinada, en modo alguno, por las cualidades éticas de ningún tipo que se predican con respecto al tema[310]. Por otra parte, de la misma manera que el artista comienza partiendo del tema o propósito de la obra,

[307] *Daśarūpa* IV.47, *atatparatva*. Podemos llamar belleza al significado último (*paramārtha*) de la obra; pero sólo en el mismo sentido en que podemos hablar de la muerte como el significado último de la vida, pues sería una contradicción en los términos hablar del arte o de la vida como *ordenados* hacia la negación de sí mismo. Las obras de arte y las cosas que se hacen tienen, necesariamente, la intención de aproximar los fines (como se ve bien en el caso del sacrificio védico y de toda adoración); si en el que comprende (*rasika, ya evaṃ vidvān*), se realiza un «fin» último, eso tiene lugar, no en la persecución de un fin, sino por un desordenamiento de algo hacia un fin, como un acto de comprensión, no de voluntad.

[308] *Daśarūpa* I.6.

[309] *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3.

[310] *Daśarūpa* IV.90.

y debe identificarse con su significado antes de poder expresarlo, así, inversamente, el espectador no puede alcanzar la visión de la belleza independientemente del tema, sino sólo por la vía de una simpatía (*vāsanā*) y consentimiento (*sādhāraṇya*) ideales a las pasiones animadas en el tema[311], sólo por la vía de una integración imaginativa de uno mismo con el significado del tema (*arthabhāvanā*)[312]. La visión de la belleza es así un acto de contemplación pura, no en la ausencia de un objeto de contemplación, sino en la identificación consciente con el objeto de la contemplación. De la misma manera que el concepto del artista se realiza perfectísimamente, y sólo perfectísimamente, en la persona del Arquitecto Divino, así el concepto del espectador se realiza perfectísimamente, y sólo perfectísimamente, en el Sí mismo, la única Persona, el único Sí mismo, que, a uno y al mismo tiempo, y siempre, ve todas las cosas (*viśvam abhicaṣṭe*), veedor sin dualidad (*dṛṣṭādvaita*), que ve, ciertamente, aunque no mira (*paśyan vai tanna paśyati*), y cuyo aspecto intrínseco (*svarūpa*) es la única imagen de todas las cosas (*viśvarūpa*, *rūpaṃ rupaṃ pratirūpa*). La perfección de la contemplación estética, es de aquel que, como «verdadero Sí mismo, presencia la abigarrada pintura del mundo como nada otro que el Sí mismo pintado en el pasmoso lienzo del Sí mismo, y tiene una gran delectación en ello»[313] —es decir, la consumación igualmente del arte y de la comprensión. Eso es el ser puro del Sí mismo, en la identidad de su esencia y su naturaleza, dentro de vosotros, donde no hay obras que hayan de hacerse ni pensamientos que hayan de comunicarse, sino una

[311] *Sāhitya Darpaṇa* III.9, *na jāyate tadāsvādo vinā ratyādivāsañam*, y Dharmadatta, *nirvāsanāstu rangāntāḥ kāṣṭhā-kuḍyāśma-saṃnibhāḥ*; *Sāhitya Darpaṇa* III.12, *sādhāraṇyena ratyādirapi tadvat pratīyate* y Comentario, *ratyāderapi svātmagatatvena pratītau sabhyānām*. La experiencia estética no depende del tema particular expresado; pero en la ausencia de un tema, no puede haber ocasión para el *pratīti* de *rasa*.

[312] *Daśarūpa* IV.51, *arthabhāvanāsvādaḥ*.

[313] *Svātma-nirūpaṇa* 95.

simple y deleitada comprensión; una única perfección, aunque fragmentadamente reflejada en todas las cosas perfectas en su tipo, una única luz porta-imagen, aunque refractada en todas las cosas hechas bien y verdaderamente.

IV

El arte refleja y responde así a todas las necesidades del hombre, ya sean de afirmación (*pravṛtti*) o ya sean de negación (*nivṛtti*), y es, no menos para el espectador que para el artista, una vía (*mārga*), una vía entre las «muchas vías que Agni conoce». Ahora bien, con respecto a cada vía, deben comprenderse los medios y su fruto; no sólo explícita y teoréticamente, sino también implícitamente y de hecho, pues la vía no es de ninguna utilidad para el que no quiere caminar en ella. Todavía hay aquellos, aunque pocos, para quienes el uso y la comprensión del arte son innatos e inenseñados, y que, en su inocencia (*bālya*), jamás han concebido el arte como una función agregada a la vida, sino sólo como una pericia apropiada a cada operación; y hay otros, la mayoría, a quienes se les ha enseñado falsamente a considerar el arte como presente o ausente en el trabajo humano, y la belleza como un tipo de barniz (*lepa*), u ornamento (*alaṃkāra*), que puede agregarse u omitirse de las cosas a voluntad. ¿Qué servicio puede rendirse a uno u otro de estos tipos de hombres con la exposición de una teoría de la belleza, por muy correcta (*pramiti*) y autorizada (*prameya*) que sea?[314]. Según nuestra

[314] Al exponer las teorías del arte y la belleza nos hemos abstenido de expresar opiniones (*dṛiṣṭi*) o hipótesis (*kalpana*) nuestras propias; al apoyarnos solamente sobre la autoridad (*śruti* y *smṛti*, Veda y Upaveda), hablamos de nuestra exposición como autorizada (*prameya*).

Al hacer una exposición tal, sólo hemos tenido presente el bien de la obra que ha de hacerse (*kārya-svārtha*), no su valor para nosotros u otros, y la exposición está abierta a la crítica sólo desde este punto de vista, a saber, en cuanto a si se ha hecho bien y verdaderamente. Desde nuestro punto de

comprensión, el único servicio que puede rendirse al inocente es de protección, ya sea indirectamente, cuidando de que no sean corrompidos o desposeídos de su herencia por educadores o patronos ignorantes, por una parte, ni por la explotación[315], por otra; o ya sea directamente, por la continuidad de un patronazgo comprensivo, considerando que un conocimiento pericial (*vicakṣaṇatva*), que no se expresa en un interés y patronazgo activo, yerra su finalidad (*prayojanam atikrāmati*). Así pues, aquí, la función de una correcta exposición de la teoría del arte es conservativa. El servicio que puede rendirse a los educados perversamente (*mithyā-paṇḍita*) es de otro tipo, pues éstos ya han roto con los modos de comprensión tradicionales, o han sido desgajados de ellos, y ahora sólo cuentan, para su guía, con la opinión, el gusto, y la moda pasajera individuales. Estos necesitan, sobre todo, que se les recuerde que la práctica del arte es una vocación, no una distinción; que la virtud principal en el artista es la obediencia, o la fe; que el conocimiento pericial, rectamente comprendido, sólo puede lograrse por una rectificación de toda la personalidad, no por el mero estudio, o coleccionando obras de arte; y que la competencia (*svādakatva*) en el espectador, no menos que la pericia (*kauśala*) en el artista, deben ganarse —es decir, no pueden impartirse en la sala de clase. El «coleccionista» y «amante del arte», que considera los museos y las galerías como el destino propio de las obras de arte, tiene mucho que aprender del hombre cuyas obras de arte están todavía en veneración (*pūjita*) y en uso

---

vista individual, la obra es vocacional (*svadharma*) y se emprende no por elección sino a instigación de los editores, como *kārayitāraḥ*. Por otra parte, el proyecto como tal, y en tanto que distinguido de la ejecución, solo puede justificarse con respecto al valor humano (*puruṣārtha*) en general; pues la persecución del conocimiento por el conocimiento, como la del arte por el arte, no es mejor que pintar en el aire y cocinar para uno mismo sólo. De aquí la pregunta, «¿Qué servicio puede rendirse?».

[315] Por «explotación» se entiende, por una parte, la procuración de la pericia del artesano para la hechura de trivialidades apropiadas para el comercio turista, y por otra, una tolerancia de las fuerzas industriales que tienden a sacar al artesano de su taller hacia las fábricas.

(*prayukta*)[316]. El servicio que puede rendirse a los educados erróneamente, y esto significa a la mayoría de aquellos que en el día presente pretenden una educación, debe ser y puede ser sólo destructivo de sus ideales más queridos.

Consideremos la situación presente y algunos ejemplos específicos. Puede decirse, sin temor de contradicción, que nuestra presente pobreza, cuantitativa y cualitativa, en lo que se refiere a obras de arte, a artistas competentes, y a conocimiento pericial efectivo, es única en la historia del mundo, y que, en todos estos respectos, el día presente puede contrastarse muy desfavorablemente con el pasado, del que hemos heredado una superabundancia de obras de arte, para las que, sin embargo, nosotros tenemos muy poco o ningún uso positivo. Todo esto no quiere decir que la humanidad está muerta en nosotros, sino que en nosotros falta un cierto aspecto de la humanidad. Aquellos de nosotros que han reconocido este estado de cosas, y han buscado remediarlo, generalmente han puesto el carro delante del caballo, al considerar que nuestra necesidad era de mayor número de obras de arte, o al aspirar a devenir artistas individualmente, más bien que a devenir hombres más profunda y más plenamente. Otros mantienen que el «arte» es un lujo que una nación empobrecida no puede «permitirse», puesto que los materiales son costosos, y el tiempo «valioso» —en conexión con esto, uno puede preguntar, ¿valioso para qué?. El factor económico no tiene prácticamente ninguna incidencia en la cuestión; nuestra situación no es tal que sólo el rico pueda permitirse patrocinar al artista, o que deba ser necesariamente rico quien quiera tener a su alrededor cosas a la vez útiles y significantes, sino que ni siquiera el hombre rico puede, aunque

[316] Yo he aprendido tanto de hombres vivos, artesanos hereditarios que trabajan según la manera de su oficio (*śilpānurūpena*), como de los libros. La práctica del oficio hereditario, y la teoría como se expresa en libros, están en completo acuerdo.

quiera, obtener para sí mismo bienes de tanta calidad como fueron una vez comunes en el mercado, y que ahora sólo pueden encontrarse en las vitrinas de los museos; no es tal que el consumidor no esté satisfecho con la calidad de los bienes que se le ofrecen, sino que es completamente insensible a su defecto; no es tal que el empleado y su esposa carezcan literalmente de dinero, sino que prefieren una pieza de joyería, hecha según los modelos sin significado que se encuentran en los catálogos de los manufactureros extranjeros, a otra hecha según un prototipo angélico «pasado de moda»[317]; no es tal que nosotros no tengamos presuntas obras de arte, sino que las que tenemos, particularmente las que intentan ser de tema heroico o religioso, son de hecho indignas y rimbombantes; no es tal que el nacionalista no quiera expresar un contento indio en sus emblemas, sino que no sabe ya lo que es indio, ni comprende la naturaleza del simbolismo; no es tal que no se hayan hecho intentos de «revivir» las artes de la India antigua, sino que nuestros «pre-rafaelistas» han imitado estilos antiguos más bien que reiterado significados antiguos[318]; no es tal que un arte y artistas de un orden más elevado no hayan sobrevivido esporádicamente, incluso en nuestras ciudades, sino que, infatuados por un gusto supuestamente más elevado, nosotros nos hemos mantenido alejados de ellos, o incluso hemos considerado lo que era una gracia esencial en nosotros, meramente como material bruto para la investigación antropológica e histórica.

[317] Incidentalmente, el hurto (*luṇṭhana*) de estos diseños es un ejemplo de «plagio flagrante» (*pariharaṇa*).

[318] Los significados (*artha*) son creados todos por la revolución del Año (*saṃvatsara-pravartana*), es decir, sin comienzo ni fin (*anādi*, *ananta*); y puesto que no tienen ni lugar ni fecha, no pueden considerarse como la propiedad privada de nadie. El que se identifica a sí mismo con un significado o idea, al encontrarlo entonces en su fuente (Latín *origo*, sánscrito *udriṇa*, como en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.101.5, *udriṇaṃ susekaṃ anupakṣitaṁ*), dentro de sí mismo, es tan «original» como el que lo encontró hace un millar de años; sólo la modalidad de la expresión, el estilo individual, que es un accidente, y no una esencia en la obra de arte, debe ser único y no puede repetirse.

Es una tarea ingrata, pero necesaria para nuestro propósito, demostrar nuestras afirmaciones mediante un análisis de ejemplos específicos; pero no podemos avenirnos a ilustrar, mediante una reproducción efectiva, ejemplos de nuestras artes que no son artes; estas artes que no son artes llenan nuestros palacios y salones, y aquellos que quieran comprender deben ganarse sus juicios, es decir, no deben tener juicios ya hechos para ellas. La cita de unos pocos casos bastará; en cada uno de ellos se reconocerá una reducción de la obra de arte desde su naturaleza propia, a saber, la de una obra presentada tangiblemente, informada por un contenido o significado intelectual dado, a otra naturaleza más baja, la de un objeto presentado tangiblemente, ininformado por un significado, y meramente informativo o utilitario[319]. «Reducción» es lo inverso de «transformación»; la reducción de un símbolo ya conocido a la condición de objetividad insignificante y meramente sensible, representa una caída o decadencia en sentido exactamente contrario a ese ascenso que se cumple cuando, tomando la «naturaleza» como nuestro punto de partida, procedemos desde la apariencia a la forma. Si tomamos el símbolo del «loto (*puṣkara*)», que comunica la noción de un «terreno (*pṛthivī*, *bhūmi*)», como el medio de nuestro soporte (*pratiṣṭhā*) en las ilimitadas aguas (*āpaḥ*) de las posibilidades de la existencia[320], y procedemos a pintar un ángel de pie o sedente sobre un loto que, en todos los respectos y con lo mejor de nuestra capacidad, repite la semejanza de la flor natural como la conocen el botánico o la abeja, eso es una decadencia del arte; pues se ha introducido una incongruencia

[319] En la obra de arte, la utilidad no está en modo alguno excluida; pero en la expresión de un significado, y en la consecuente posibilidad de una concurrencia (*sādhāraṇya*) del espectador con él, se le proporciona una ocasión de experiencia estética. En el mero trabajo, al contrario, al no expresarse ningún significado, no puede haber ninguna concurrencia, y no hay ninguna posibilidad de experiencia estética, sino sólo una ocasión para las reacciones de placer-dolor por parte del cliente.

[320] Sāyaṇa sobre *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.16.3 (*agni puṣkarāt*): *puṣkara-parnasya sarva-jagaddhārakatva.*

(*viruddhatva*) entre la noción de soporte firme propia del concepto, y la de delicadeza frágil propia de la flor natural; y así, lejos de haber alguna posibilidad de una concurrencia en el significado, y la consecuente delectación, se hace que el espectador sienta una positiva incomodidad, pues en este tipo de «arte», también se hace que el ángel tome carne, y si se pudiera hacer que la obra cobrara vida, el ángel se hundiría instantáneamente[321]. O consideremos el retrato esculpido, no en la imagen inteligible de un hombre dado, sino exactamente como (*susadṛśa*) un hombre dado, y distinguible de él sólo por el sentido del tacto o del olfato; aquí también se trata de una obra decadente, no hecha bien y verdaderamente, sino sólo una parodia, pues pretende ser una cosa, un hombre vivo, y es otra, una pieza de piedra. O consideremos la bien conocida representación de la Madre India como una mujer *allzumenschliche* (demasiado humana) superpuesta sobre el mapa de la India; aquí, nuevamente, la obra es inanimada, puesto que la forma intelectual (*parokṣa nāma*) no está expresada en absoluto; aquí no hay nada sino una yuxtaposición arbitraria de un signo de «una mujer» (*sāmānyā strī*), sobre un símbolo de la «India» como la conoce el cartógrafo, es decir, sobre sí misma objetivamente, y en modo alguno como el terreno de su existencia. Sólo el político podría alimentarse con un alimento como éste; el que ama a la Madre más que su posición en el mundo no se alimenta, sino que muere de hambre con obras de este tipo, puesto que la incongruencia (*viruddhatva*) y la inexpresividad (*anirdeśatva*) inhiben completamente la asimilación. Es cierto que por la

[321] Incongruencia (*viruddhatva*) es lo inverso de concordancia (*sādṛśya*). La «concordancia», en el loto *pratīka*, subsiste, por una parte, en la semejanza de la relación del «terreno» cósmico con las «aguas» cósmicas, y, por otra, en la del loto de hecho con el lago de hecho, no en una semejanza entre la forma pintada y la flor natural.

Nada de lo que se ha dicho arriba niega la propiedad de la imitación natural en una obra cuya intención es servir a los propósitos de una ciencia; en el tratado sobre botánica nosotros esperamos, y tenemos derecho a esperar, aprender como se ve el loto realmente, no lo que el símbolo loto «significa»; en el tratado sobre botánica, la formalidad sería una falta.

intensidad del ardor (*tapas*) del espectador puede superarse el defecto (*doṣa*) de una imagen[322]; pero la virtud del espectador, incluso cuando es realmente una virtud y no meramente una vana sentimentalidad, no excusa en modo alguno la falta del artista, cuyo oficio (*svadharma*) es *saber* cómo deben hacerse las cosas. Aquí el defecto es primariamente estético; al mismo tiempo, tenemos una ofensa adicional por cuanto las representaciones efectivas de este motivo son ejemplos manifiestos de mal gusto, con el cual el dibujante se traiciona a sí mismo, no como artista, sino como hombre. Traducido a símbolos verbales, todo lo que el nacionalista pregona de hecho en este emblema, no es una dedicación a una Madre Tierra, sino un servicio prometido al género *homo*, especie *indicus*, y sexo femenino. O finalmente, y volviéndonos hacia el escenario, cuando el actor olvida registrar (*sūc*, *rūp*) los determinantes (*vibhāva*) del sentido (*bhāva*) propio del tema (*vastu*), y exhibe meramente sus propias emociones, eso no es un arte, ni una actuación (*nāṭya*), sino un mero comportamiento (*svabhāvāt*), y un niño de pecho llorando no lo hace peor: «o», como lo expresa Śaṇkarācārya, «¿acaso el actor que representa el papel de una mujer, considerándose a sí mismo una mujer, suspira por un marido?»[323].

Así pues, toda dirección se ha perdido, y se ha revelado el obscuro desorden de nuestra vida. ¿Podemos referirnos a algún signo de vida, o evidencia de una reintegración, a algún arte que abarque al hombre entero?. Juzgando por los criterios deducidos de la escritura y de la tradición, debemos responder «Sí». El tejido en el telar casero (*khaddar*), un arte en sí mismo de antigüedad inmemorial, es efectivamente una cosa nueva en nuestra experiencia. Este es un arte que responde exactamente a algunos de nuestros deseados fines, a los valores humanos

[322] *Śukranītisāra* IV.4.160.
[323] *Śataślokī* 7.

como nosotros los comprendemos a la luz de nuestro entorno presente (*kāla-deśa*); un arte que, en la aplicación práctica, responde a nuestra necesidad material, y que es, al mismo tiempo, una imagen en la semejanza de quien nosotros adoramos en su simplicidad última (*samatā*), más bien que como revestido de toda su gloria. No fue ciertamente el «gusto» lo que nos llevó al uso del telar casero, ni, por otra parte, fue esto meramente una privación impuesta desde el exterior; sólo por una simplicidad de porte monástico, podía el hombre imitar la pobreza divina: ahora que comprendemos la significación de lo que hacíamos, sentimos que nada mejor podía «devenirnos»; ahora estamos seguros de que estar revestidos de vestiduras gloriosas no es meramente mala economía, sino también mal gusto.

Tenía que prepararse un cañamazo (*parikṛta*), había que limpiarlo de sus imágenes desfiguradas, y blanquearlo, antes de que pudiera buscarse que, El que es eternamente él mismo, pero que toma semejanzas insospechadas que nosotros no podemos ni siquiera imaginar, pueda revelarse nuevamente, en figuras lineales o brillantemente coloreadas, que reflejen Sus formas emanadas intelectualmente[324]. No depende de nuestra voluntad como «amantes del arte», sino sólo de nuestro consentimiento, de nuestra obediencia (*śraddhā*), que los aspectos recién nacidos de Su luz porta-imagen (*sarūpa-jyotish*)[325] florezcan (*unmīl*) en los muros de los templos humanos y en telas tejidas por manos humanas. Mientras tanto, la tela del telar casero y las paredes blanquedas son obras de arte perfectas en su tipo, al mismo tiempo expresivas de una reintegración intelectual, útiles en la práctica, y plenamente convenientes a la dignidad del hombre. Por el momento, nosotros no tenemos fines

[324] Metáfora basada sobre *Pañcadaśī*, sección 6; la noción *unmīlita-citra-nyāya*; *Maitri Upaniṣad* IV.2 (*āditye mahat… ādarśe pratirūpaḥ*), y textos similares.

[325] *Ṛg Veda Saṁhitā* X.55.3; cf. *citra-bhāsa*, *citra śoci*, y *bhā-rūpa* en otras partes.

que servir ni significados que expresar, para lo cual sería apropiado otro arte más intrincado; aspirar a cualquier otro arte sería meramente una ambición, análoga a la del que pretende otra vocación (*para-dharma*) que la suya propia. Al hablar del estilo más austero, como el único estilo a la vez apropiado y perfectamente conveniente ahora, nosotros no queremos decir que otro estilo infinitamente más rico no pueda ser perfectamente conveniente a la dignidad del hombre en otra ocasión, más pronto a más tarde. Apegarse a un estilo austero sería un error no menor que apegarse a un estilo más variado (*vicitrā*): la entelequia del hombre como hombre no está en la no-participación (*akarma*), sino en la virtuosidad (*karmasu kauśalam*) sin apego (*asaktatva*)[326]. Si el ascetismo del estudiante (*brahmacarya*) nos cuadra bien ahora, debemos esperar jugar la parte de los ricos cabezas de familia (*gṛhastha*) cuando, a su vez, se requiera eso de nosotros, para volver a una austeridad comparable, pero de un orden más alto, sólo al final y después de que todo nuestro trabajo esté hecho. El arte, ya sea humano o angélico, comienza en una potencialidad de todas las cosas impronunciadas, procede a la expresión, y acaba en una comprensión de la absoluta simplicidad o mismidad de todas las cosas; el nuestro es un comienzo y una promesa.

[326] *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.15, *vedo vānanukto anyadvā karmākṛtaṃ* (*na bhunakti*); *Bhagavad Gītā* II.47, *mā te sango 'stvakarmaṇi; Bhagavad Gītā* III.4; y textos similares.

INTRODUCCIÓN AL ARTE DEL ASIA ORIENTAL[*]

Contemplar por primera vez el arte de Asia es como estar ante el umbral de un mundo nuevo. Que nos sintamos como en casa aquí, requerirá sensibilidad, inteligencia, y paciencia. La tarea del historiador del arte es desentrañar el carácter intrínseco de un arte, para hacerlo accesible. Esto puede hacerse de varias maneras, complementarias más bien que alternativas. Todo lo que se ha intentado aquí, es exponer una filosofía del arte asiático; lo que se dice tiene en cuenta todas las artes. En la media de lo posible, se han evitado comparaciones. Pero al escribir principalmente para lectores no asiáticos, ha sido inevitable alguna referencia a Europa, y por consiguiente debe señalarse que hay dos Europas diferentes, una «moderna» o «personal», la otra «cristiana». Hablando a *grosso modo*, la primera comienza con el renacimiento, la segunda incluye a los «primitivos» y una parte del arte bizantino; pero las dos Europas siempre se han sobrepuesto una a otra e interpenetrado entre sí. De la misma manera, se podría decir que ha habido dos artes griegos, el helénico y el helenista. Como un todo, el arte asiático es completamente diferente de el de la Europa «moderna», tanto en apariencia como en principio, pero muy semejante al de la Europa cristiana, en ambos respectos. Hay dos obras sobre los principios del arte cristiano que podrían describirse como introducciones adecuadas al arte de Asia, y que pueden servir para hacer más comprensible este último, debido a que los principios que enuncian están muy cerca de los del arte asiático[327].

[*] [Publicado por primera vez en *The Open Court*. XLVI (1932), este ensayo salió después como una *separata*, en ese mismo año, en las New Orient Society Monograph Series (Nº3).—ED.]

[327] Eric Gill, *Art Nonsense* (Londres, 1929); y Jacques Maritain, *Art and Scholasticism* (2ª trad. Inglesa, Londres, 1930) («el arte es una determinación sin desviación del trabajo que ha de hacerse, *recta ratio factibilium*»).

Ha sido inevitable pasar por alto el arte reciente de Asia; lo que se ha dicho, se aplica principalmente al arte de los últimos dos mil años, que incluirá la mayor parte de lo que será más inmediatamente accesible al lector. El ámbito del presente ensayo excluye también el arte del Asia occidental, y más específicamente el arte muhammadiano, aunque habría sido interesante y oportuno mostrar hasta que punto el arte muhammadiano es verdaderamente un arte asiático. Por supuesto, será evidente que el pensamiento sūfī proporciona un equivalente próximo al zen, y al misticismo vaiṣṇava, y que podría haber inspirado fácilmente un arte visual semejante, a pesar de que, hablando históricamente, el punto de vista sūfī sólo ha encontrado expresión en la poesía y en la música y en el amor persa de los jardines[328]. Esta reflexión nos trae a la mente el carácter anicónico e iconoclasta del arte muhammadiano: habría sido atractivo exponer las fuentes de esta actitud en algunos aspectos de la religión mazdeísta, y la analogía que presenta con las tendencias anicónicas efectivas en la India y el extremo oriente. En particular, podría haberse mostrado que la prohibición tradicional muhammadiana, concerniente a la representación de las formas de las cosas vivas, lo que implica en realidad es sólo una confusión en cuanto a lo que se entiende por «imitación», un tema que sí que se examina con alguna extensión abajo. Los Doctores del Islam sostenían que el pintor sería condenado el Día del Juicio debido a que, al imitar las formas de la vida, habría reproducido presuntuosamente la obra de Dios, aunque él mismo no es, como Dios, capaz de dotar a las formas de vida senciente. Sin embargo, cuando consideremos el carácter ideal del icono indio o chino, que no está diseñado «como si tuviera que funcionar biológicamente», quedará claro que el uso de tales ídolos ofende a la doctrina muhammadiana sólo en la letra, y jamás en el espíritu; y, por otra parte, cuando examinamos lo que se ha dicho sobre el arte en la India y en el extremo oriente, encontramos muchas condenas, y expresadas muy claramente, de los aspectos meramente ilustrativos e ilusionarios del arte[329].

---

[328] [Cf. «Note on the Philosophy of Persian Art», para los puntos de vista posteriores de A. K. Coomaraswamy].

[329] Cf. *Śukranītisāra* IV.73-76: «Uno debe hacer imágenes de deidades, pues ellas son productivas de bien, y conductivas al cielo, pero las de hombres u otros (seres terrenales) no conducen al cielo ni producen bienestar. Las imágenes de deidades, incluso con lineamientos (*lakṣaṇa*) imperfectamente pintados, producen bienestar a los hombres, pero las de los mortales nunca, aunque sus lineamientos (estén exactamente pintados)».

E igualmente el arte cristiano, considerado como idólatra por los muhammadianos, no basa su criterio, en modo alguno, en la semejanza de ninguna cosa creada; como ha dicho uno de sus exponentes, «El naturalismo ha sido siempre, y por todas partes, un signo de decadencia religiosa». Así, el arte muhammadiano, hindú-budista, y cristiano se encuentran todos, en realidad, en un terreno común.

Que Asia, en toda su diversidad, es sin embargo una unidad espiritual viva, lo afirmó primero, y muy elocuentemente, Okakura en 1904. Esta diversidad en la unidad abarca, como mínimo, una mitad de la herencia cultural de la humanidad[330]. A pesar de ello, todavía es habitual en Europa compilar historias del arte, de estética, o de filosofía en general, con una pretensión tácita a la universalidad, aunque, de hecho, tales obras se restringen en sus contenidos a la historia de Europa. Lo que se ha aprendido sobre Asia permanece, como mucho, una serie de hechos desconectados, aparentemente arbitrarios, debido a que no se exhiben en relación a una voluntad humana. Así pues, será evidente por sí solo que el verdadero descubrimiento de Asia representa, para la mayoría, una aventura todavía por llevar a cabo. Sin algún conocimiento de Asia, ninguna civilización moderna puede llegar a la madurez, ningún individuo moderno puede considerarse civilizado, y ni siquiera plenamente consciente de lo que es suyo propio. No se trata de que Asia tenga importancia para Europa como un modelo —en los estilos híbridos, las formas auténticas sólo se caricaturizan, mientras que una asimilación genuina de ideas culturales nuevas sólo debe y puede resultar de un desarrollo formal enteramente diferente de el del modo original. Lo que Asia significa para Europa es medios hacia la expansión de la experiencia,

[330] La división de Asia en Norte y Sur por Strzygowski, y la exclusión del Sur (*Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, X, 1897, 105), me parece que se basa sobre una concepción errónea de las fuentes y significación del mazdeísmo. Sólo es válida en la medida en que, si bien en la India el desarrollo del teísmo devocional (*bhakti*) implicó un predominio de la imaginería antropomórfica durante los últimos dos mil años, el extremo oriente, que no había sido influenciado por las necesidades iconográficas del budismo, podría haber permanecido predominantemente anicónico de comienzo a fin. Así pues, puede decirse que el Asia Central y el Asia Extremo Oriental (el «Norte») deben su arte antropomórfico a un movimiento de origen meridional: pero también debe recordarse que un estilo anicónico de simbolismo animal, vegetal o paisajístico se originó en una antigüedad prearíana y fue propiedad común de toda Asia, y que este estilo ha sobrevivido en todas las áreas, sin que la India del «Sur» represente en modo alguno una excepción.

medios hacia la cultura en el sentido más elevado de la palabra, es decir, hacia un conocimiento de estilo imparcial; y esto implica una comprensión mejor de la naturaleza del hombre, una condición que es un prerequisito para la cooperación.

No debe suponerse que nosotros podamos tomar posesión de las nuevas experiencias sin esfuerzo ni preparación de ningún tipo. No es suficiente con admirar sólo lo que atrae a nuestro gusto a primera vista; que nos sintamos atraídos puede deberse a cualidades puramente accidentales o a una completa falta de comprensión. Por el momento, es mucho mejor comenzar aceptando los dictados de la autoridad competente, en cuanto a lo que es grande y típico en el arte asiático, y después buscar comprenderlo. Debemos recordar, particularmente, que ningún arte es exótico, raro, o arbitrario en su propio entorno, y que si alguno de estos términos se nos sugiere por sí solo, ello se debe a que estamos todavía muy lejos de una comprensión de lo que tenemos ante nosotros. Para la mayoría de las gentes es difícil apreciar siquiera el arte de la Europa medieval. La construcción y la teología están tan lejos de los intereses de la mayoría, que la conexión una vez indivisible entre la religión y el arte, se considera ahora como un atentado contra la libertad humana. Además, para la consciencia moderna, el arte es una creación individual, producida sólo por personas de sensibilidades peculiares que trabajan en estudios, y que son empujados por un impulso de auto-expresión irresistible. Nosotros no consideramos el arte como la *forma* de nuestra civilización, sino como una cualidad misteriosa que hay que encontrar en ciertos tipos de cosas, aptas sólo para «coleccionarlas» y para exhibirlas en museos y galerías. Mientras que, al contrario, el arte cristiano y las artes de Asia, jamás han sido producidos por aficionados, sino por artesanos profesionales peritos en su oficio, de manera inmediata como cosas útiles, y finalmente *ad majorem gloriam Dei*.

Abordemos el problema esencial, ¿Qué es el arte? ¿Cuales son los valores del arte desde el punto del vista asiático?. Puede encontrarse una definición clara y adecuada en los libros indios sobre la retórica. Según el *Sāhitya Darpaṇa* I.3, *Vākyaṃ rasātmakaṃ kāvyam*[331]; «Arte es una

[331] *Kāvya*, específicamente «poesía» (prosa o verso), puede tomarse también en el sentido general de «arte». Los significados esenciales en la raíz *kū* incluyen sabiduría y pericia.

expresión informada por la belleza ideal». La expresión es el cuerpo, *rasa* el alma de la obra; la expresión y la belleza no pueden dividirse como identidades separadas. La naturaleza de la expresión es indiferente, pues todas las expresiones concebibles sobre Dios deben ser verdaderas. Sólo es esencial que haya existido una necesidad de esa expresión particular, para que el artista se haya identificado en la consciencia con el tema. Además, como hay dos Verdades, absoluta y relativa (*vidyā* y *avidyā*), también hay dos Bellezas, una absoluta o ideal, la otra relativa, o mejor, hermosa, debido a que está determinada por las afecciones humanas. En la estética india, estas dos Bellezas se distinguen claramente.

La primera, *rasa* [332], no es una cualidad objetiva en el arte, sino una actividad o experiencia espiritual llamada «saboreación» (*āsvāda*); no es afectiva en tipo, no es dependiente de la materia ni de la textura, ya sea atractiva o no para nuestro gusto[333], sino que surge de una auto-identificación perfecta con el tema, cualquiera que pueda haber sido. Esta experiencia estética pura y desinteresada, indistinguible del conocimiento del Brahman impersonal, imposible de describirse de otro modo que como un éxtasis individual, solo puede evocarse en el espectador que posee la competencia necesaria, a saber, un criterio de verdad interior (*pramāṇa*); en tanto que dotado de competencia, el crítico verdadero se llama *pramāṭṛ*; en tanto que saboreador, *rasika*. Śaṇkarācārya sugiere que Dios es el tema efectivo del arte, cuando indica que el Brahman es el tema real de los cantos, tanto seculares como espirituales[334]. Más concretamente, se dice que el maestro pintor es el que puede pintar a los muertos, sin vida (*cetana*, senciencia), y a los durmientes, poseídos de ella[335]. Esencialmente, la misma concepción del arte, como la manifestación de una energía que da forma, se expresa en China en el primero de los Seis Cánones de Hsieh Ho (siglo quinto), que requiere que una obra de arte revele la operación del espíritu en las formas vivas; y aquí, la palabra que se usa para espíritu,

---

[332] *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3. Ver también P. Regnaud, *La Rhétorique sanskrite* (París, 1884), y otras obras sobre la literatura *alaṃkāra* India. Debería notarse que la palabra *rasa* se usa también en plural para denotar los diferentes aspectos de la experiencia estética con referencia al colorido emocional específico de la fuente, pero el *rasa* que sigue es uno e indivisible.

[333] Dhanaṃjaya, *Daśarūpa* IV.90. *Rasa* es así completamente diferente del gusto (*ruci*).

[334] Comentario sobre *Brahma Sūtra Bhāṣya* I.1.20-21.

[335] *Viṣṇudharmottara* XLIII.29.

implica el soplo de vida más bien que una deidad personal (cf. el griego *pneuma*, el sánscrito *prāṇa*). La insistencia extremo oriental sobre la cualidad de las pinceladas se sigue naturalmente; pues las pinceladas, como está implícito en el segundo de los Cánones de Hsieh Ho, forman los huesos o el cuerpo de la obra; el contorno, *per se*, meramente denota o connota, pero la pincelada viva hace visible lo que era invisible. Es digno de notar que una pintura en tinta china, que aunque es monocroma está muy lejos de ser monótona, tiene que ser ejecutada de una sola vez, sin vacilación y sin deliberación, y que, después, ya no se permite ni es posible ninguna corrección. Prescindiendo de toda cuestión de tema, la pintura misma está así más cerca de la vida, en tipo, de lo que puede estarlo nunca una pintura al óleo.

Lo opuesto de la belleza es la fealdad, una cualidad meramente negativa que resulta de la ausencia de la energía que da forma; cualidad negativa que sólo puede darse en la obra humana, donde expresa llanamente la falta de gracia del trabajador, o simplemente su ineficiencia. La fealdad no puede aparecer en la Naturaleza, puesto que la energía creativa es omnipresente y nunca ineficiente. Por otra parte, la belleza relativa, o hermosura (*ramya*, *śobhā*, etc.)[336], eso que es agradable o seductor para el corazón (*manorama*, *manohara*, etc.), e igualmente su opuesto, lo que no es hermoso o no es agradable (*jugupsita*), se da a la vez en la naturaleza y en los temas y texturas del arte, y depende del individuo o del gusto racial. Estos gustos gobiernan nuestra conducta de manera natural; pero la conducta misma debe aproximarse a la condición de una espontaneidad desinteresada; y, en cualquier caso, si nosotros hemos de ser refrescados espiritualmente por el espectáculo de una cultura extranjera, debemos admitir, al menos imaginativamente y por el momento, la validez de su gusto.

En tanto que se distingue del gozo de la hermosura, se dice que el éxtasis estético surge de la exaltación de la pureza (*sattva*) del *pramāṭṛ*, pureza que es una cualidad interna «que aparta el rostro de las apariencias externas (*bāhyameyavimukhatāpādaka*)»; y el conocimiento de la belleza ideal es en parte «antiguo», de decir, innato, y en parte «presente», es decir,

[336] *Śobha*, por ejemplo, se define en el drama como el «adorno natural del cuerpo por la elegancia de la forma, la pasión y la juventud» (*Daśarūpa* II.53).

madurado por el cultivo[337]. Esta delectación ideal no puede variar en esencia, ni concebirse de otra manera que universal. Aprehendida intuitivamente, sin un concepto, es decir, no dirigida hacia un conocimiento específico ni derivada de un conocimiento específico (Kant), *id quod visum placet* (Santo Tomás de Aquino), y no consistiendo en placer, sino en una delectación de la razón (*nandicinmaya*), no puede, como tal, ser analizada en partes, ni expuesta ni enseñada directamente, como ello se prueba a la vez por el testimonio de los hombres de genio y por la experiencia. En cualquier caso, el éxtasis de la experiencia perfecta, estética u otra, no puede sostenerse. Al retornar al mundo, su fuente deviene inmediatamente objetiva, algo que no sólo ha de experimentarse, sino también conocerse. Desde este punto de vista, una indiferencia real al tema, tal como la que afectan a veces los estetas profesionales, sólo podría considerarse como un tipo de insensibilidad; el «mero arqueólogo», cuya imparcialidad es una actividad positiva, que está muy lejos de la indiferencia, a menudo, está mucho más cerca de la raíz de la verdad, hablando en términos humanos, que el coleccionista o el «amante del arte».

La obra de arte no es meramente una ocasión de éxtasis, y, en relación con esto, inescrutable, sino que es, también, acorde a las necesidades humanas, y, por lo tanto, acorde a ciertos modelos de utilidad, que pueden definirse y explicarse. Este bien o utilidad será de dos tipos principales, religioso y secular; uno conectado con la teología, adaptado al culto y servicio de Dios como una persona, el otro conectado con la actividad social, adaptado a los fines propios de la vida humana, los cuales, en la India, se definen como la vocación o la función (*dharma*), el placer (*kāma*), y el aumento de la riqueza (*artha*). Aunque se mantuviera que el arte asiático nunca alcanzó la perfección en su tipo, no puede negarse que un conocimiento de estas cosas puede proporcionar un interés absorbente, y que debe implicar una gran suma de comprensión simpatética. De hecho, el único conocimiento que puede enseñarse es un conocimiento de estas cosas; y se requiere explicación, debido a que la mente es perezosa y renuente a reconocer la belleza en las formas que no son familiares, y quizás sea incapaz de hacerlo mientras está distraída por algo

[337] *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3, y Comentario.

aparentemente arbitrario o caprichoso, o disgustante en la obra misma, o por la curiosidad en cuanto a su técnica o a su significado. Todo lo que el hombre puede hacer por el hombre, a saber, el erudito por el público, es desintegrar esos prejuicios que obstaculizan la vía de las respuestas libres y de la actividad del espíritu. Sería impertinente preguntar si el erudito mismo está o no en un estado de gracia, puesto que esto está sólo en el poder de Dios concederlo; todo lo que se requiere de él es una erudición humana en esas materias respecto de las que debe una explicación al público. Sólo cuando se nos ha convencido de que una obra respondía originalmente a necesidades, gustos, intereses, o aspiraciones inteligibles y racionales, ya sea que éstos coincidan o no con los nuestros propios (una cuestión sin ninguna significación, donde la censura no está en activo), sólo cuando nosotros estamos en situación de tomar la obra por sí misma como una creación que no podía haber sido de otro modo que como ella es, están establecidas las condiciones que hacen posible que la mente reconozca el esplendor de la obra misma, saboree su belleza, o incluso su gracia.

Así pues, si tenemos que progresar desde una atracción meramente caprichosa hacia las obras selectas, que posiblemente no sean, en modo alguno, las mejores de su tipo, tendremos que interesarnos en la comprensión del carácter (*svabhāva*) del arte; expresado más simplemente, tendremos que aprender completamente lo que es el arte, tendremos que comprenderlo en operación. Esto equivale a una comprensión de nuestro prójimo; sólo aquel, para quien y por quien el arte fue ideado, proporcionará una explicación válida de su existencia. Para comprenderle, necesitamos no sólo una buena voluntad, sino también un contacto real: «Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen». Pero las tierras del Genio Poético a menudo son remotas, tanto en el tiempo como en el espacio; y, en cualquier caso, el hecho mismo de viajar, por parte de aquellos que no tienen ojos para ver ni oídos para oír, no sólo es inútil, sino que es más bien nefasto. Hablando generalmente, el que no ha sido educado *para* el viaje, nunca será educado *por* el viaje; el que quiera restituir la riqueza de las Indias, debe llevar consigo la riqueza de las Indias. No estamos haciendo una demanda demasiado grande; en cualquier caso, el hombre de hoy, que no conoce ninguna otra literatura que la suya propia, difícilmente puede llamarse educado; difícilmente puede

considerarse como un «buen Europeo» quien conoce sólo Europa. El hombre normal, que no se propone devenir un erudito profesional o, lo que es esencial para la investigación, controlar una lengua oriental, puede obtener lo que le es más necesario, meramente de la lectura de la literatura oriental en la mejores traducciones (a pesar de sus inevitables deficiencias), y de algunas obras selectas por eruditos más especializados. Como decía Mencio dando un consejo a un pupilo, «La Vía de la verdad es como un camino grande. El conocimiento no es difícil. Vuelve a casa, búscalo y tendrás una abundancia de maestros».

Soy bien consciente de que, en estos tiempos, un arte que requiere de interpretación literaria está desacreditado; sin embargo, arte es todo lo que está conectado de alguna manera con la vida humana. Sea como fuere, la comparación es falsa. Nosotros no estamos sugiriendo que el estudio deba confinarse a la búsqueda de las fuentes literarias de los temas de obras particulares, sino que la literatura puede proporcionar la guía más fácilmente accesible para una comprensión de la totalidad del trasfondo sobre el que ha florecido el arte, y sin el cual el arte podría considerarse sólo como un *tour de force*. De una manera o de otra, debemos adquirir un sentido de *terre à terre*, si el arte ha de ser una realidad a nuestros ojos. Nosotros admitimos y repetimos que el arte de Asia requiere explicación, y esto no es un menoscabo en ningún sentido. Un hombre puede esperar comprender, sin esfuerzo y a primera vista, sólo el arte de su propio tiempo y lugar; únicamente el arte de hoy puede condenarse como arbitrario o patológico, si permanece impenetrable para el hombre de inteligencia y educación promedio. De hecho, todo el mundo comprende las líneas de los coches y las servidumbres de las modas vigentes, la música de baile contemporáneo, y las tiras de los comics; todo lo cual parece difícil, abstracto, y misterioso para un asiático que no está versado en estas artes. Para los demás, será solamente un arte estrictamente naturalista (para usar una contradicción en los términos) que puede prescindir de toda explicación; nosotros podemos reconocer un caballo dondequiera que lo veamos, en una película del Tíbet o en una película del lejano oeste, y si la lengua china constara enteramente de palabras onomatopéyicas, nosotros deberíamos ser capaces de comprender una buena parte de ella sin ningún esfuerzo. Pero cuanto más absoluta es la belleza de una obra extranjera,

cuanto más plenamente es lo que tiene intención de ser, tanto menos inteligible será su funcionamiento; llamarla, por ello, misteriosa, será solamente dar un nombre a nuestra ignorancia, pues tales obras nunca fueron obscuras para aquellos para quienes fueron hechas. La obra extranjera no puede ser abordada como un fenómeno aislado de la vida en la que surgió; sólo cuando ella ha devenido para nosotros un hecho inevitable, nacido de la naturaleza humana, que tenía una herencia dada, y que actuaba en un entorno dado, y que, a través de esas condiciones mismas, capacitaba para el logro de valores universales, podemos comenzar a sentir que ella nos pertenece.

«Quien pinta un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo». Estas palabras de Dante (*Canzone* XVI), extremadamente ajenas a las aserciones de aquellos que ahora mantienen que el arte puede divorciarse felizmente de su tema y de la experiencia, bastan para establecer una identidad fundamental entre el arte europeo y el arte asiático, que trasciende toda posible diferencia estilística, y toda posible distinción de temas. Pero, mientras Europa ha suscrito sólo raramente, y más bien inconscientemente, esta primera verdad sobre el arte, Asia ha actuado, consistente y conscientemente, en el conocimiento de que la meta sólo se alcanza cuando el conocedor y lo conocido, el sujeto y el objeto se identifican en una única experiencia. En la religión Europea, la aplicación de esta doctrina ha sido una herejía[338]. En la India, ha sido un principio cardinal de la devoción que para adorar a Dios uno debe devenir Dios (*nadevo devam arcayet: Śivo bhūtvā Śivaṃ yajet*)[339]. De hecho, esto es una aplicación especial del método general del yoga, que, en tanto que disciplina mental, procede desde la atención concentrada en el objeto a una experiencia del objeto por autoidentificación con él en la consciencia. En esta condición, la mente ya no es distraída por *citta-vṛtti*, la percepción, la curiosidad, el autopensamiento y la autovolición; sino que atrae hacia ella misma,

[338] Cuando el Maestro Eckhart dice, «Dios y yo somos uno en el acto de percibir-Le», esto es difícilmente una doctrina ortodoxa.

[339] El yoga no es meramente rapto, sino también «destreza en la acción», *karmasu kāuśalam*, *Bhagavad Gītā* II.50. La idea de que la actividad creativa (intuición, *citta sañña*) está completa antes de que se emprenda una actividad física, aparece también en el *Atthasālinī*; ver Coomaraswamy, «An Early Passage on Indian Painting», 1931.

ākarṣati, como desde una distancia infinita[340] la forma misma de ese tema hacia el que la atención se dirigía originalmente. Esta forma *jñāna-sattva-rūpa*, imaginada en lineamientos más fuertes y mejores que los que el ojo vegetativo mortal puede ver, y traída, por así decir, desde una fuente interna al mundo exterior, puede usarse directamente como un objeto de adoración, o puede externalizarse en piedra o pigmento para el mismo fin.

Estas ideas están desarrolladas en el procedimiento ritual que encontramos prescrito sobre las imágenes en los *Sādhanāmālās* medievales. Los detalles de estos rituales son muy ilustrativos, y aunque se enuncian con referencia especial a las imágenes de culto, son de aplicación completamente general, puesto que el tema del artista sólo puede considerarse debidamente como el objeto de su devoción, es decir, su *devatā* para ese momento dado. Así pues, el artista, purificado por un ritual espiritual y físico, trabajando en soledad, y haciendo uso para su propósito de una prescripción canónica (*sādhana*, *mantra*), tiene que realizar, primero de todo, una autoidentificación completa con el concepto indicado, y esto es un requisito necesario aunque la forma que haya de representarse incorpore características sobrenaturales terribles o sea de sexo opuesto al suyo propio; entonces, la forma deseada «se revela visualmente contra el cielo, como si se viera en un espejo, o en un sueño», y usando esta visión como su modelo, el artista comienza a trabajar con sus manos[341]. La gran Visión de Amida debe haberse revelado así, a pesar de que el tema ya había sido tratado similarmente por otros pintores; pues la virtud de una obra no está en la novedad de la concepción, sino en la intensidad de la realización.

El principio es el mismo en el caso del pintor de temas escénicos, animales o humanos. Es cierto que en este caso la Naturaleza misma

---

[340] La fuente remota puede explicarse como el punto focal infinito entre el sujeto y el objeto, el conocedor y lo conocido; punto en el que, la única experiencia posible de la realidad, tiene lugar en un acto de no diferenciación. (Cf. *One Hundred Poems of Kabīr* [tr. Rabindranath Tagore, New York, 1961], Nº XVI, «Entre los polos de lo senciente y lo insenciente», etc.).

[341] De un texto budista sánscrito, citado por A. Foucher, *L'Iconographie bouddhique de l'Inde* (París, 1900-1905), II, 8-11. Cf. *Śukranītisāra* IV.4.70-71, tr. en Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, cap. 4, «Aesthetic of the *Śukranītisāra*». [Ver también «The Intellectual Operation in Indian Art»].

proporciona el texto: ¿pero qué es la Naturaleza —apariencia o potencial?. En las palabras de Ching Hao, un artista y autor chino del período T'ang, el Pintor Misterioso «primero experimenta en la imaginación los instintos y pasiones de todas las cosas que existen en el cielo o en la tierra; entonces, en un estilo apropiado al tema, las formas naturales fluyen espontáneamente de su mano». Por otra parte, el pintor Asombroso «aunque logra la semejanza en el detalle, malogra los principios universales, un resultado de la destreza mecánica sin inteligencia… cuando la operación del espíritu es débil, todas las formas son defectuosas»[342]. De la misma manera, Wang Li, que en el siglo catorce pintó la Montaña Hua de Shenshi, declara que si se descuida la idea en la mente del artista, la mera representación no tendrá ningún valor; al mismo tiempo, si se descuida la forma natural, no solamente se perderá la semejanza, sino también todo lo demás —«Hasta que conocí la forma de la montaña Hua, ¿cómo podía yo pintar una imagen de ella?. Pero, aún después de que la hube visitado y dibujado de la naturaleza, la "idea" estaba todavía inmadura. Subsecuentemente, estuve incubándola en la quietud de mi casa, en mis paseos al aire, en la cama y en las comidas, en los conciertos, en los intervalos de la conversación y de la composición literaria. Un día que estaba descansando escuché tambores y flautas que pasaban por la puerta. Salté y grité, "ya lo tengo". Entonces rompí mis viejos bocetos y la pinté de nuevo. Esta vez mi única guía fue la montaña Hua misma»[343].

Similarmente en la literatura. Cuando el Buddha alcanza la Iluminación, en trance de yoga (*samādhi*), el Dharma se presenta a él en su entereidad y plenamente articulado, listo para ser enunciado al mundo. Cuando Vālmīki compone el *Rāmāyaṇa*, aunque está ya completamente familiarizado con el curso de la historia, se prepara a sí mismo con la práctica del yoga hasta que ve ante él a los protagonistas actuando y moviéndose como si fuera en la vida real. Como ha dicho Chuang-tzu, «La mente del sabio, cuando está

[342] Un profesor moderno de una escuela de arte, cuando las formas del alumno son defectuosas, diría «mira otra vez al modelo».

[343] Los extractos de Ching Hao y Wang Li son de versiones hechas por Arthur Waley. Sin embargo, el carácter *i*, traducido como «idea», no se refiere, como lo refiere Waley, a una esencia en el objeto, sino al «motivo» o «forma» como es concebido por el artista. La referencia de la «idea» al objeto, proporciona un buen ejemplo de la desafortunada aplicación de los modos de pensamiento europeos (finalmente platónicos) en un entorno oriental.

en reposo, deviene el espejo del Universo, el speculum de toda la creación»: nada está oculto de ella. Aunque la idea de la imitación literal no es en modo alguno esencial, o aún tolerable, para el arte cristiano, ha jugado un amplio papel en los puntos de vista populares europeos sobre el arte, y además, no puede negarse que el arte europeo en decadencia siempre se ha inclinado a hacer de la imitación literal un fin principal del arte. En Asia, sin embargo, los puntos de vista sobre el arte no los proponen los pensadores populares; y la decadencia encuentra su expresión, no en un cambio de principio, sino en una pérdida de vitalidad, o lo que equivale a la misma cosa, en una elaboración excesiva, del tipo «rococó». Así pues, será útil considerar lo que se entiende en Asia por las palabras que denotan imitación o semejanza, usadas con referencia al arte, aunque el examen tendrá un sonido familiar para los estudiantes de Aristóteles. De la misma manera que en Europa, desde el tiempo de Aristóteles en adelante, la palabra «imitación» ha tenido un significado dual, a saber 1º) empíricamente, la mímica más literal posible, y 2º) estéticamente, la imitación de la Naturaleza *in sua operatione* (Santo Tomás de Aquino), o la «incorporación imaginativa de la forma de la realidad ideal». (Webster's dictionary); así también en Asia, el sánscrito *sādṛśya*, «semejanza», y *loka-vṛtta-anukaraṇa*, «hacer acordemente al movimiento del mundo», y el chino *hsing ssŭ*, «figura-semejanza», se usan a la vez empíricamente y estéticamente, pero con una diferencia esencial[344].

En lo que se refiere al chino *hsing-ssŭ*, podrían aducirse una multitud de textos para mostrar que no es la apariencia exterior (*hsing*) lo que ha de exhibirse como tal, sino que es más bien la idea (*i*) en la mente del pintor, el espíritu divino inmanente (*shên*), o el soplo de vida (*ch'i*), lo que ha de revelarse por un uso de la forma natural dirigido hacia este fin. Y así, no sólo tenemos el Primer Canon de Hsieh Ho, de que la obra de arte debe revelar «la operación del espíritu (*ch'i*) en el movimiento de la vida», sino también dichos tales como «por medio de la figura natural (*hsing*), representa al espíritu divino (*shên*)», «los pintores de antaño pintaban la idea (*i*) y no meramente la figura (*hsing*)», «son pocos esos [pintores] que

[344] El sánscrito *loka-vṛtta* y el chino *hsing* son los equivalentes del inglés «Naturaleza», incluyendo la naturaleza humana; una expresión que se usa a menudo es «Por medio de la figura natural (*hsing*) representa el espíritu divino (*shên*)».

descuidan la figura natural (*hsing*) y cuidan la idea normativa (*i chih*)», y con referencia a un tiempo degenerado, «lo que la época entiende por pinturas es sólo semejanza (*ssŭ*)». Así pues, ninguno de los términos citados implica una teoría del arte como ilusión: para el oriente, como para Santo Tomás de Aquino, *ars imitatur naturam in sua operatione*.

La connotación propia de estas palabras, como se usan en estética, puede deducirse del procedimiento efectivo de los artistas, ya aludido, a partir de obras de arte efectivas, o de su empleo en los tratados sobre estética. En cuanto a las obras efectivas, a primera vista podemos engañarnos. Cuando el arte oriental nos impresiona por su actualidad, como en las pinturas japonesas de pájaros o de flores, en la escultura pallava de animales, o en Ajaṇṭā, por lo que parece ser la espontaneidad del gesto, nosotros nos inclinamos a pensar fácilmente que esto ha implicado un estudio de la Naturaleza según nuestro entendimiento, e inmediatamente estamos dispuestos a juzgar la totalidad del desarrollo estilístico en los términos de grados de naturalismo. Sin embargo, si analizamos tales obras, encontraremos que no son anatómicamente correctas, que los gestos espontáneos ya habían sido clasificados, desde hace mucho tiempo, en libros de texto sobre danza, con referencia a estados de ánimo y a pasiones, subdivididas con igual minuciosidad en obras sobre retórica; y que el artista tenía que estar familiarizado con todas estas materias, y que no podía no estar familiarizado con ellas, debido a que ellas formaban una parte integral de la vida intelectual de la época. Si ello ocurre alguna vez, ciertamente, podemos decir que siempre que el arte oriental reproduce apariencias evanescentes, texturas, o construcciones anatómicas con exactitud literal, esto es meramente incidental, y representa la parte menos importante de la obra. Cuando somos conmovidos, cuando la obra evoca en nosotros un sentimiento de realidad afín al que sentimos en la presencia de formas vivas, ello se debe a que aquí el artista ha devenido lo que representa, a que él mismo se ha recreado como bestia o una flor o una deidad, a que siente en su propio cuerpo todas las tensiones propias de la pasión que anima su tema.

Debido a que la teología era la pasión intelectual dominante de la raza, el arte oriental está ampliamente dominado por la teología. Aquí no nos

referimos sólo a la producción de imágenes de culto, de lo que la India fue originalmente responsable, sino a la organización del pensamiento en los términos de los tipos de actividad. El arte oriental no se interesa en la Naturaleza, sino en la naturaleza de la Naturaleza; en este respecto está más cerca de la ciencia que de nuestras ideas modernas sobre el arte. Donde la ciencia moderna usa nombres y fórmulas algebraicas, para establecer su jerarquía de fuerzas, el este ha intentado expresar su comprensión de la vida por medio de símbolos visuales precisos. Los Śiva-Śakti indios, los Yang y Yin chinos, los Cielo y Tierra, en todas sus variadas manifestaciones, son los opuestos polares de donde deben surgir todas las tensiones fenoménicas. En esta referencia constante a los tipos de actividad, el arte oriental difiere esencialmente del arte griego y de sus prolongamientos en Europa: los tipos griegos son arquetipos de ser, *ding an sich*, externos a la experiencia, y concebidos como si estuvieran reflejados en los fenómenos; los tipos indios son actos o modos de acción, válidos solamente en un universo condicionado, correctos bajo circunstancias dadas, pero no absolutos; no se consideran como reflejados en los fenómenos, sino como representando, para nuestra mentalidad, a las energías informantes a las que los fenómenos deben su peculiaridad. Históricamente, este modo de pensamiento podría describirse como una mejora del animismo.

La correspondiente teoría india del conocimiento considera la fuente de la verdad, no como una mera percepción (*pratyakṣa*), sino como un criterio (*pramāṇa*)[345] conocido interiormente, que «a uno y el mismo tiempo da forma al conocimiento y es la causa del conocimiento» (Dignāga, *kārikā* 6); requiriéndose sólo que tal conocimiento no contradiga a la experiencia. Podemos hacer más clara esta doctrina por la analogía de la consciencia (anglo-sajón «inwit»), a la que generalmente, todavía se considera como un criterio interior que, a la vez, da forma a la conducta correcta, y es su causa. Pero, mientras la consciencia occidental opera sólo en el campo de la ética, la consciencia oriental, *pramāṇa*, *chih*, etc., ordena todas las formas de actividad, mental, estética, y ética: la verdad, la belleza, y la bondad (en tanto que actividades, y por consiguiente relativas) son así afines por

[345] El Inglés «measure» [«medida»], «mete» [«mediación»], «meter» [«metro»], etc. están conectados etimológicamente y en el significado raíz con *pramāṇa*.

analogía, no por semejanza, puesto que ninguna deriva su sanción de ninguna de las otras, sino que cada una de ellas la deriva directamente de un principio de orden común (*ṛta*, etc.) que representa el modelo de la actividad de Dios, o, en términos chinos, del Cielo y la Tierra. De la misma manera que la consciencia se externaliza en las reglas de conducta, así la «consciencia» estética encuentra su expresión en las reglas o cánones de la proporción (*tāla*, *tālamāna*) propios a los diferentes tipos, y en la fisonomía (*lakṣaṇas*) de la iconografía y del gusto cultivado, prescritos por la autoridad y la tradición: sólo la «buena forma» es *śāstra-māna*. En cuanto a la necesidad de tales reglas, que son contingentes por naturaleza, pero de obligado cumplimiento en un entorno dado, se sigue de la imperfección de la naturaleza humana. El hombre es, ciertamente, más que un animal meramente funcional y de comportamiento (el retozo de los corderos no es «danza»), pero todavía no ha alcanzado una identificación tal de la vida interior y exterior que le permita actuar al mismo tiempo espontáneamente y por completo convenientemente. La espontaneidad (*sahaja*) de acción puede atribuirse a los Bodhisattvas «debido a que su disciplina está en unión con la esencia misma de todos los Buddhas» (Aśvaghoṣa), «el Pintor Divino» de Ching Hao, ciertamente, «no hace ningún esfuerzo suyo propio, su mano se mueve espontáneamente»; pero a falta de esta perfección divina, nosotros sólo podemos aspirar a la condición del «Pintor Misterioso», que «trabaja en un estilo apropiado a su tema». O como se expresa con referencia al arte estrictamente ordenado del drama, «Todas las actividades de los dioses, ya sea en casa o fuera de casa, brotan de una disposición natural de la mente, pero todas las actividades de los hombres resultan de la operación consciente de la voluntad; y a eso se debe que los detalles de las acciones que han de hacer los hombres deben estar cuidadosamente prescritos» (*Nāṭya Śāstra* II.5). A menudo se han hecho objeciones a tales reglas, aparentemente en interés de la libertad de espíritu, pero prácticamente en provecho de la libertad de las afecciones. Sin embargo, las reglas verificadas tales como las que señalamos, que han sido desarrolladas por el organismo para sus propios fines, no son nunca arbitrarias en su propio entorno; y pueden considerarse mejor como la forma que asume la libertad, que como sus restricciones[346].

[346] «Las representaciones devienen obras de arte sólo cuando su técnica está perfectamente controlada» (Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927, p. 81).

Una admirable ilustración de esto puede encontrarse en la música india. Aquí tenemos un elaborado sistema de modos, cada uno de los cuales emplea sólo ciertas notas y progresiones, que deben adherirse estrictamente, y ser exactamente apropiadas, a un tiempo del día o a una estación particular del año: sin embargo, donde el músico occidental está sujeto por una partitura y por un teclado temperado, la música oriental no está escrita, y a nadie se le reconoce como un músico si no *improvisa* ateniéndose a las condiciones dadas; y así, encontramos incluso a dos músicos o más improvisando por consentimiento común. En China y Japón, hay tratados detallados y elaborados dedicados únicamente al tema de la pintura de bambú, y este estudio forma una parte indispensable de la educación de un artista. Un pintor japonés me dijo una vez, «He tenido que concentrarme en el bambú durante muchos, muchos años, y todavía me elude una cierta técnica para la reproducción de las puntas de las hojas de bambú». Y sin embargo una pintura de bambú acabada en monocromo, ejecutada con una increíble economía de medios, parece estar húmeda de rocío y temblar en el viento. Las reglas asumen el aspecto de regulaciones, sólo cuando se consideran como aplicadas en un entorno extranjero, sólo cuando un estilo, ya sea de pensamiento, de conducta, o de arte, se juzga por otro; y aquellos artistas modernos que afectan manierismos primitivos, clásicos, u orientales, son los únicos responsables de su propia esclavitud. Lo que hemos dicho no implica en modo alguno que las reglas de otros no puedan servir para guiar nuestras manos, sino que en un período de caos y de transición tal como el presente, nosotros tenemos que ser más bien compadecidos que felicitados por nuestra supuesta libertad. No puede decirse que una nueva condición de civilización, o que un nuevo estilo, han alcanzado una madurez consciente, hasta que han descubierto sus propios criterios.

Consideremos ahora cómo la doctrina de *pramāṇa* puede reconocerse en el arte mismo. Hemos visto que la virtud del arte no consiste en copiar algo, sino en lo que se expresa o evoca. La concepción de un arte naturalista, aunque nosotros sepamos lo que significa en lenguaje popular, representa una contradicción en los términos; el arte es, por definición,

convencional, y sólo por convención (*saṃketa*) es comprensible[347]. El arte oriental, el arte puro, aunque usa inevitablemente un vocabulario basado en la experiencia (Dios mismo, en uso de los medios convenientes, *upāya*, habla en el lenguaje del mundo) no invita a una comparación con la perfección inalcanzable de la Naturaleza, sino que se apoya exclusivamente en su propia lógica y en sus propios criterios, lógica y criterios que no pueden ponerse a prueba con los modelos de verdad o de bondad aplicables en otros campos de la acción. Por ejemplo, si un icono está provisto de numerosas cabezas o brazos, la aritmética no nos ayudará a determinar si la iconografía es correcta o no, *āgamārthāvisaṃvādi*, sino que sólo nuestra propia respuesta a sus cualidades de energía y de orden característico puede determinar su valor como arte. Krishna, seductor de las lecheras del Braja-maṇḍala, no se nos presenta como un modelo en el plano de la conducta[348].

Donde el arte occidental se concibe mayormente como visto en un marco o a través de una ventana, desde un punto de vista fijo, y traído así al espectador, la imagen oriental existe realmente solo en nuestra propia mente y corazón, y desde allí se proyecta en el espacio; esto es evidente no sólo en los iconos «antropomórficos», sino también en el paisaje, que se presenta típicamente como visto desde más de un punto de vista, o en cualquier caso desde un punto de vista convencional, no desde un punto de vista «real»[349]. Donde el arte occidental pinta un momento del tiempo, una

---

[347] *Sāhitya Darpaṇa* II.4. Los perros y algunos salvajes no pueden comprender ni siquiera las fotografías; y si se cuenta que ha habido abejas que han sido atraídas por flores pintadas, ¿porqué no se les proveyó también de miel?.

La convencionalidad del arte es inherente, no debida a una simplificación calculada ni a ser explicada como una degeneración de la representación. Ni siquiera los dibujos de los niños son primariamente imágenes de memoria, sino «composiciones de lo que a la mente del niño le parece esencial»; y el valor «artístico» dependerá siempre de la presencia de un elemento formal que no es idéntico a la forma que se encuentra en la naturaleza» (Boas, *Primitive Art*, pp. 16, 74, 78, 140).

[348] Ver *Prema Sāgara*, cap. 34.

[349] Ver B. March, «Linear Perspective in Chinese Painting». *Eastern Art*, III (1931). Cf. también L. Bachhofer, «Der Raumdarstellung in der chinesischen Malerei», *Münchner Jahrbuch für bildenden Kunst*, VIII (1931).

Los dos métodos de dibujo, simbólico y en perspectiva, que a menudo se consideran combinados, se basan en realidad sobre actitudes mentales distintas; no debe asumirse que haya tenido lugar realmente un desarrollo de uno a otro, o que haya tenido lugar un progreso en arte cuando aparece un nuevo tipo de representación en perspectiva. Los métodos de representar el espacio en arte, corresponderán siempre más o menos a los hábitos de visión coetáneos. Pero todo lo que se requiere, en un tiempo dado, es la

acción detenida, un «efecto» de luz, el arte oriental representa una condición continua (aunque, como hemos visto, no eterna). La danza de Śiva no tiene lugar meramente como un evento histórico en el Bosque de Tāraka, ni siquiera en Cidambaram, sino siempre en el corazón del adorador; el amor de Rādhā y Krishna, como nos recuerda Nīlakaṇṭha, no es una narrativa histórica, sino una relación constante entre el alma y Dios. El Buddha alcanzó la iluminación hace incontables edades, pero su manifestación es accesible siempre, y así permanecerá. Esta última doctrina, expuesta en el *Saddharmapuṇḍarīka*, se refleja en las jerarquías esculpidas de Borobuḍūr. Es imposible que la misma mentalidad no estuviera presente igualmente en el pensamiento y en el arte; ¿cómo podía el mahāyānista, que puede negar que un Buddha haya existido nunca de hecho, o que se haya enseñado alguna vez una doctrina, haberse interesado en un retrato de Gautama?. Así pues, la imagen no es la semejanza de nada; es una forma espacial, pero incorpórea, intangible, completa en sí misma; su reserva ignora nuestra presencia, pues, de hecho, su intención era ser usada, no ser inspeccionada. Nosotros no sabemos como usarla. Muy a menudo nosotros no preguntamos siquiera cual era la intención de su uso. Y de esta manera, juzgamos como un ornamento para la repisa lo que se hizo como un medio de realización, una actitud difícilmente menos necia que la de aquellos supuestos «rústicos hindúes» de quienes se dice que dieron a un arado de vapor en desuso una nueva utilidad como un icono.

El icono (*pratimā*) indio o extremo oriental, tallado o pintado, no es una imagen de memoria ni una idealización, sino una imagen ideal en el sentido matemático, del mismo tipo que un *yantra* [350]; y su peculiaridad, a nuestros ojos, surge tanto de esta condición como del detalle infamiliar de la iconografía. Por ejemplo, el icono llena todo el campo de la visión a la vez, todo es igualmente claro e igualmente esencial; al ojo no se le obliga a pasar de un punto a otro, como en la visión empírica o en el estudio de un registro fotográfico. No hay ninguna sensación de textura ni de carne, sino sólo de piedra, de metal, o de pigmento; desde un punto de vista técnico,

---

comprensibilidad perfecta, y esto se encuentra siempre; si nosotros no siempre comprendemos el lenguaje del espacio empleado en un estilo que no es familiar, eso es desgracia nuestra, no culpa del arte.

[350] Un *yantra* es una representación geométrica de una deidad, compuesta de líneas rectas, triángulos, curvas, círculos, y un punto.

podría pensarse que esto es el resultado de un acertado respeto por el material, pero en realidad es una consecuencia de la disposición psicológica, que concibe a Dios en piedra o pintura de otra manera que a Dios en la carne, o en una imagen de otra manera que como un avatāra. Las partes no se relacionan orgánicamente, pues no se contempla que deban funcionar biológicamente; se relacionan idealmente, pues son los elementos de un tipo dado, *Ingrediens einer Versammlung wesensbezeichnender Anschauungswerte*. Esto no significa que las diferentes partes no estén relacionadas, o que el todo no sea una unidad, sino que la relación es mental más bien que funcional.

Todo esto encuentra expresión directa también en la composición. Incluso en el tratamiento más libre de temas todavía definidamente religiosos, como en Ajaṇṭā, en la pintura vaiṣṇava (rajput), o en el paisaje chino, a primera vista, la composición puede parecer estar falta de dirección; no hay ningún punto central, ningún resalte, ninguna crisis dramática, aparentemente ninguna estructura, y, sin embargo, nosotros estamos dispuestos a admitir que el espacio se ha utilizado maravillosamente, y llamamos así decorativa a la obra, entendiendo, supongo, que ella no es ofensivamente insistente. Similarmente, en la música y la danza, donde, el efecto en un observador occidental inexperto, es usualmente de monotonía —«nosotros no sabemos qué hacer con una música que se dilata sin ser sentimental, y que comunica pasión sin vehemencia»[351]. Las pinturas de Ajaṇṭā, ciertamente carentes de esas simetrías obvias, que se describen en los libros de texto modernos sobre composición, han sido llamadas incoherentes. De hecho, éste es un modo de dibujo que no está pensado como un modelo con miras al efecto pictórico; sin embargo «uno llega a reconocer, finalmente, que las concepciones profundas pueden prescindir de las fórmulas del ordenamiento calculado de la superficie, y tener sus propios medios ocultos de ensamblar formas en aparente difusión»[352].

[351] A. H. Fox-Strangways, *The Music of Hindostan* (Oxford, 1914).

[352] [La nota de AKC en la primera publicación indica que este pasaje está citado de una de las obras mayores de Laurence Binyon, sin más identificación.- ED.]

Fenómenos similares pueden observarse en la literatura. Los críticos occidentales, que a menudo hablan de la misma manera de la literatura pre-renancentista europea, expresan esto diciendo que en la literatura asiática «no hay deseo, y por lo tanto ninguna habilidad, para retratar el carácter»[353]. Tomemos uno de los logros supremos del extremo oriente, el *Genji Monogatari* de Murasaki: Waley, que hizo una versión inglesa que no en modo alguna satisfactoria para los críticos japoneses, pero que no obstante incorpora ya parte de la maravillosa gracia del original, señala que «el sentido de realidad con el que (la autora) inviste su narrativa, no es el resultado del realismo en el sentido ordinario… Todavía se debe menos al sólido carácter de la construcción; los caracteres de Murasaki son meras incorporaciones de algunas características dominantes». El *Genji Monogatari* podría compararse con el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach. En cada una de estas grandes obras, nosotros sentimos un tipo de modernidad psicológica, y no hay duda de que la narración es más personal e íntima que la de Homero o el *Mahābhārata*. Sin embargo, el efecto no es un resultado de la observación acumulada, ni de la acentuación de las peculiaridades temperamentales individuales. De la misma manera que en las pinturas Orientales, los caracteres difieren más en lo que hacen, que en lo que parecen ser. El arte oriental raramente pinta o describe emociones por su propio valor espectacular: es ampliamente suficiente expresar la situación misma, e innecesario acentuar sus efectos, donde se puede contar con la audiencia para comprender lo que debe estar teniendo lugar detrás de la máscara del actor. El arte Oriental no es una invención para ahorrar trabajo, donde no pueda faltar nada, para que el espectador no tenga que esforzarse; al contrario, «es la propia energía (*utsāha*) del espectador lo que constituye la causa de la experiencia estética (*āsvādana*), de la misma manera que en el caso de niños que juegan con elefantes de arcilla o similares» (*Daṣarūpa* IV. 47 y 50).

Antes de dejar el tema de la literatura, debe observarse que lo que hemos llamado falta de acento o de crisis dramática se expresa también en la entonación efectiva de las lenguas orientales. En todas estas lenguas hay a la vez acento y tono; pero la poesía oriental es siempre cuantitativa, y es tan

[353] [Similarmente, la cita se adscribe a Arthur Waley, sin más información.- ED.]

pequeño el significado que se recalca por el énfasis, incluso en las lenguas habladas, que el estudiante europeo debe aprender primero a evitar *todo* énfasis, antes de poder emplear acertadamente el énfasis que es efectivamente correcto.

Lo que se ha dicho se aplicará también al retrato, por poco que esto pudiera esperarse: he aquí también la concepción de los tipos predominantes. Es cierto que en la literatura clásica india leemos frecuentemente sobre retratos, que aunque se pintan usualmente de memoria, se habla de ellos constantemente como semejanzas reconocibles e incluso admirables; y si no fueran al menos reconocibles, no podrían haber cumplido su función, conectada usualmente con el amor o el matrimonio. Tanto en China como en la India, desde tiempos muy antiguos, encontramos retratos ancestrales, pero éstos se preparaban usualmente después de la muerte, y, hasta donde nosotros sabemos, tienen el carácter de efigies más bien que el de semejanzas[354]. En el *Pratimā-nāṭaka* de Bhāṣā, el héroe, aunque se maravilla ante la ejecución de las figuras de una capilla ancestral, no reconoce las efigies de sus propios padres, y piensa que las figuras pueden ser las de los dioses. De manera similar en Camboya y en la India oriental, donde el antepasado deificado se representaba por una estatua, ésta era en la forma de la deidad de su devoción. De manera que sólo a partir de una inscripción, es posible decir cuando tenemos un retrato ante nosotros.

El retrato pintado funcionaba originalmente como un sustituto de la presencia viva del original; sin embargo, uno de los tratados más antiguos sobre pintura, el *Citralakṣaṇa* contenido en el Tanjur, aunque refiere el origen de la pintura en el mundo a este requerimiento, de hecho trata sólo de las peculiaridades fisonómicas (*lakṣaṇas*) de los tipos. Aún más instructivo es un caso posterior, que aparece en una de las historias del *Vikramacarita*: aquí un rey es tan adicto a su reina que la mantiene a su lado, inclusive en el Consejo; este alejamiento de la costumbre y el decoro es desaprobado por sus cortesanos, y el rey consiente en tener un retrato pintado, que sirva como sustituto de la presencia de la reina. Entonces se

[354] El verdadero retrato, como observaba Baudelaire, es «una reconstrucción ideal del individuo». El término chino es *fu-shên*, «carácter pintado».

permite que el pintor de la corte vea a la reina; éste reconoce que ella es una Padminī (Señora-loto, uno de los cuatro tipos físico-psicológicos bajo los que los retóricos hindúes clasifican a las mujeres) y la pinta, acordemente, como *padminī-lakṣaṇa-yuktam*, «con las marcas características de una Señora-loto», y sin embargo el retrato, del que no se habla meramente como *rūpam*, «una figura», sino como *svarūpam*, «su verdadera forma», se siente que es una verdadera semejanza. Las obras chinas sobre pintura de retratos se refieren sólo a los tipos de facciones y de expresión facial, a los cánones de la proporción, a los accesorios convenientes, y a las variedades de las pinceladas adecuadas a los tapices; la esencia del tema debe revelarse, pero no hay nada sobre la exactitud anatómica.

La vida misma refleja iguales condiciones. A primera vista, para un ojo occidental, incluso los asiáticos más altamente evolucionados parecen todos iguales, puesto que presentan el mismo aspecto de monotonía que hemos mencionado arriba. Este efecto es, en parte, un resultado de la falta de familiaridad; el oriental reconoce la variedad de hecho donde el europeo no está educado para hacerlo. Pero ello se debe también, en parte, al hecho de que la vida oriental está modelada sobre tipos de conducta sancionados por la tradición. Para la india, Rāma y Sītā representan ideales siempre influyentes, y el *svadharma* de cada casta es un *modo* de conducta verificado; y hasta muy recientemente, todo chino aceptaba como una cuestión de hecho el concepto de las maneras establecido por Confucio. La palabra japonesa para «rudeza» significa «actuar de una manera inesperada». Donde amplios grupos de hombres actúan y se visten de la misma manera, no sólo parecerán en algún grado iguales, sino que serán iguales —para el ojo.

Así pues, aquí la vida está diseñada como un jardín, y no se le permite crecer salvajemente. Toda esta formalidad, para un espectador cultivado, es mucho más atractiva que la variedad de la imperfección que muestra, tan libremente, el europeo —adocenado y obtuso, o, como él se piensa asimismo, «más sincero». Sin embargo, para el oriental mismo, esta conformidad externa, por la que el hombre se pierde en la muchedumbre, como la verdadera arquitectura parece ser una parte de su paisaje nativo,

constituye una privacidad dentro de la que el carácter individual puede florecer sin estorbos. Esto es también particularmente verdadero en el caso de las mujeres, a quienes el oriente ha protegido durante mucho tiempo de las necesidades de la autoafirmación: se puede decir que, en la India o en el Japón, para las mujeres de la clase aristocrática, no existía ninguna libertad, en el sentido moderno. Sin embargo, estas mismas mujeres, moldeadas por siglos de vida estilizada, lograban una perfección absoluta en su tipo, y quizás el arte asiático no pueda blasonarse de ningún otro logro más alto que éste. En la India, donde la «tiranía de la casta» gobierna estrictamente el matrimonio, la dieta, y todos los detalles de la conducta exterior, existe y siempre ha existido una libertad de creencia y de pensamiento sin restricciones. De esta manera, una cultura inmanente dota a cada individuo de una gracia exterior y de una perfección tipológica tales, como sólo los seres más raros pueden lograrlas con su propio esfuerzo (este tipo de perfección no pertenece al genio); mientras que una democracia, que exige que cada hombre salve su propia alma, en realidad condena a cada uno a una exhibición de su propia irregularidad e imperfección; y esta imperfección, deviene con suma facilidad un exhibicionismo que hace de la vanidad una virtud, y que se describe complacientemente como auto-expresión.

Así pues, tenemos que comprender que las diferentes maneras en las que se han resuelto los difíciles problemas de la asociación humana, representan la última y la más elevada de las artes de Asia: quien quiera comprender y saborear las artes de Asia, aunque sea sólo como un espectáculo, debe comprenderlas en su forma más alta, directamente en la fuente de la que proceden. Todo juicio del arte, y toda crítica de la vida, medidos por los modelos occidentales, son una irrelevancia que debe anular sus propios fines.

Todo el mundo estará al tanto de que el arte asiático no es en modo alguno exclusivamente teológico, en el sentido literal de la palabra. La India tiene conocimiento, si no de un desarrollo secular, al menos de un desarrollo romántico en la pintura rajput; la China posee el arte paisajístico más grande del mundo; el Japón ha interpretado los animales y las flores con inigualada ternura y sensibilidad, y ha desarrollado, en Ukiyoye, un

arte que solo puede llamarse secular. Hablando ampliamente, podemos decir que los movimientos románticos e idealistas se relacionan con el arte hierático, que, en conjunto, es el arte más antiguo, y que el misticismo se relaciona con el ritual[355]. Puede hacerse alusión, por ejemplo, al caso bien conocido del monje zen Tan-hsia, que usó una imagen del Buddha para hacer fuego —no, por supuesto, como un iconoclasta, sino debido a que tenía frío; a la doctrina zen de la Escritura del Universo; y a la concepción vaiṣṇava del mundo como una teofanía. Pero estos desarrollos no representan una ruptura arbitraria con los modos de pensamiento hieráticos: como la teología misma puede llamarse una mejora del animismo, así el zen representa una mejora del yoga, lograda a través de una sensibilidad exaltada, y la pintura vaiṣṇava una mejora de *bhakti* a través de una experiencia sensual perfeccionada.

En una «Meditación sobre el Buddha», traducido al chino en el año 420 d. C., al creyente se le enseña a ver no meramente a Gautama, el monje, sino al Uno dotado de todas esas glorias espirituales que eran visibles para sus discípulos; aquí estamos todavía en los reinos de la teología. Un siglo más tarde, Bodhidharma vino a Cantón procedente de la India meridional; enseñó, principalmente por el silencio, que lo absoluto es inmanente en el hombre, que este «tesoro del corazón» es el único Buddha que existe. Su sucesor, Buddhapriya, codificó las estaciones de la meditación: el zen[356] tenía que practicarse «en una sala tranquila, o bajo un árbol, o entre tumbas, o sentado sobre la tierra húmeda de rocío», no delante de una imagen del Buddha. El método de enseñanza de los maestros zen era por medio de actos simbólicos, mandatos aparentemente arbitrarios o preguntas carentes de significado, o simplemente por referencia a la Naturaleza. Los dichos zen perturban nuestra complacencia, como quien dice, «Un hombre puede tener la justicia de su lado y sin embargo no tener razón», o «al que tiene se le dará, pero al que no tiene aún eso que tiene le será arrebatado». Lógicamente inescrutable, el zen puede describirse como acción directa, como inmediatez de experiencia. Sin embargo, la idea del zen es completamente universal: dichos como «considerad los lirios», «un ratón es

[355] Quizás debería agregarse, como la relatividad a la geometría euclidiana.

[356] Japonés *zen*, chino *ch'an* = sánscrito *dhyāna*, un término técnico que, en el yoga, denota la primera etapa de introspección, y que, en el uso budista (pāli *jhāna*), se refiere a todo el proceso de concentración.

un milagro suficiente», «cuando ves un águila, ves una porción del Genio», ilustran el zen. Hay muchas analogías indias: por ejemplo, nuestra conducta debe ser como la del sol, que brilla debido a que su naturaleza es brillar, no por benevolencia; y ya en uno de los Jātakas (nº 460), la evanescencia del rocío de la mañana basta para la iluminación.

Las fuentes de la tradición son en parte taoístas, y en parte indias. Se podría decir que el único ritual conocido del zen es el de la ceremonia del té, en la que la simplicidad se lleva al punto de elaboración más alto: pero el zen es igualmente demostrado en el arte del arreglo de flores; el monje zen lleva una vida activa y ordenada, y decir, «esto está como un monasterio zen», significa que un lugar se mantiene en el orden más limpio posible. Después del siglo diez, es casi enteramente la terminología zen la que se usa en el examen del arte. Quizás una mayoría de artistas, en el período Ashikaga, eran monjes zen. El arte zen representa paisajes, pájaros, animales, o flores, o episodios de las vidas de los grandes maestros zen, de los cuales puede citarse un aspecto muy familiar en las innumerables representaciones de Daruma (Bodhidharma) como un shaggy, un recluso cejijunto.

El zen, en la búsqueda de la naturaleza divina en el hombre, procede por la vía de la abertura de sus ojos a una esencia espiritual igual en el mundo de la Naturaleza externa a sí mismo. La palabra «romántico» se ha aplicado al arte sólo a falta de una designación mejor; el movimiento romántico en Europa fue en realidad completamente diferente, más motivado en sentimentalidad, más desarrollado en curiosidad y menos en sensualidad. En Europa, el cristianismo ha intensificado las tendencias naturalmente antropomórficas de la Grecia aria, al afirmar que solo el hombre está dotado de alma: las grandezas más remotas y peligrosas de la naturaleza, no sujetas directamente a la explotación humana, no se consideraban sin disgusto, ni como fines en sí mismas, antes del siglo dieciocho. Incluso entonces, el retrato de la naturaleza estaba profundamente coloreado por la falacia patética; Blake tenía buenas razones cuando «temía que Wordsworth estuviera enamorado de la naturaleza».

Pero desde un punto de vista zen, toda manifestación del espíritu es perfecta en su tipo, las categorías son indiferentes; toda la naturaleza es igualmente bella, debido a que es igualmente expresiva, y, por consiguiente, la pintura de un saltamontes puede ser no menos profunda que la de un hombre. El uso de formas de plantas y de animales como símbolos, se remonta a orígenes muy antiguos en la magia simpatética: en Asia, la comprensión plena de la vida animal, representa el resultado de una larga evolución en la que, las ideas más antiguas, sobreviven lado a lado con las expresiones de una sensibilidad siempre exaltada. Los dos puntos de vista, el simbólico y el simpatético, se ven juntos claramente en una exposición sobre la pintura animal, hecha por un crítico anónimo chino, en el siglo doce:

> «El caballo se usa como un símbolo del cielo, pues su paso sereno prefigura la serena moción de las estrellas; el toro, que sostiene mansamente su pesado yugo, es un símbolo adecuado de la sumisa tolerancia de la tierra. Pero los tigres, leopardos, ciervos, jabalíes, venados, y liebres —criaturas que no pueden acostumbrarse a la voluntad del hombre— a éstos el pintor los escoge en razón de sus caprichosos retozos y veloces y asustadizas evasiones, los ama como cosas que buscan la desolación de las grandes llanuras y las glaciales nieves, como criaturas que no serán retenidas con una brida ni atadas por el pie. El pintor emprendería pincelar el galante esplendor de su zancada; haría esto, y *nada más*»[357].

La mayor parte de esto corresponde exactamente al zen; el mismo punto de vista se presenta claramente en la India aún más precozmente, en la poesía de Kālidāsa y en la escultura pallava animal. Siglos antes de esto, se había insistido sobre la sacralidad de la vida animal, pero principalmente desde un punto de vista ético.

Cuando finalmente el pensamiento zen encontró expresión en el escepticismo —

> «Concedido que este mundo de rocío es solo un mundo de rocío,

[357] Versión hecha por Waley. Las bastardillas son mías.

Concedido esto, sin embargo…»[358]

vino a la existencia el menospreciado arte popular y secular ukiyoye[359] del Japón. Pero aquí se había establecido ya tan firmemente una tradición artística, la visión del mundo se había profundizado tanto, que, en una esfera que corresponde funcionalmente a la de las postales modernas —el arte ukiyoye ilustra el teatro, el yoshiwara, y el *aussichtspunkt*— todavía sobrevivía un encanto de concepción y una pureza de estilo que bastaba, por ligera que fuera su esencia, para ganar la aceptación en Europa, mucho antes de que se hubiera sospechado la existencia de un arte pictórico más serio y más clásico.

En Asia, donde una desnudez parcial es muy familiar en la vida diaria como para llamar la atención, la figura humana nunca se ha considerado como el único símbolo del espíritu, y ni siquiera como el más significativo. Ciertamente, existen obras en las que el poder y la dignidad del hombre y la mujer están sublimemente expresados. Pero incluso en la India, el cuerpo desnudo se ve en arte, sólo cuando, donde y en la medida en que el tema lo requiere, y nunca como un estudio llevado a cabo por el estudio mismo; incluso el danzarín está más plenamente vestido, y no menos, que sus hermanas. Por otra parte, la India siempre ha hecho un uso libre y directo de la imaginería sexual en el simbolismo religioso. La virtud (*vīrya*) de Īśvara, como Padre del mundo, retiene la connotación de virilidad, y se expresa en el arte por el lingam erecto; la infinita fecundidad de la Gran Madre se expresa atrevidamente en letanías e imágenes que acentúan sus encantos físicos en términos nada equívocos. La representación de los «pares fértiles», (*mithuna*) considerados originalmente sólo como instigaciones generales de crecimiento, y posteriormente tratados más líricamente, es característica del arte Indio de comienzo a fin; muchos templos medievales están adornados exteriormente con series de relieves adecuados a la ilustración de la totalidad del arte del amor, que, en la India, nunca se ha considerado como derogatorio para la dignidad del hombre. Ya en las Upaniṣads, el éxtasis (*ānanda*) de la unión física es una imagen de la

[358] Un *haiku* japonés: en los poemas de este tipo, se requiere que el lector complete el pensamiento en su propia mente; aquí, «Recoge capullos de rosa mientras puedes».

[359] *Ukiyoye* significa «pinturas del mundo flotante»; la prensa en color japonesa es su producto típico.

delectación del conocimiento del Brahman: «Como un hombre unido a una querida esposa no es consciente de un adentro ni de un afuera, así es cuando el sí mismo mortal, abrazado por el Sí mismo omnisciente, no sabe lo que está dentro ni lo que está fuera. Esa es su verdadera forma» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.3.21). En la iconografía posterior, tanto hindú como budista, el dos-en-uno de la Divinidad manifestada se imita en el éxtasis puro de las formas físicas abrazadas, enlazadas, y enamoradas.

En el misticismo vaiṣṇava, la analogía india del zen, el milagro del amor humano se revela, en la poesía y en el arte, no sólo como un símbolo, sino como experiencia religiosa sentida; la verdadera relación del alma y Dios sólo puede expresarse en apasionados epitalamios que celebran las nupcias de Rādhā y Krishna, la lechera y el Esposo Divino. Ella, que por amor renuncia a su mundo, honor, y derechos igualmente, es el tipo mismo de la Devoción. Además, el proceso del pensamiento es reversible: en la vida verdaderamente religiosa, toda distinción de sagrado y profano se pierde, el amante y el monje cantan uno y el mismo canto. Así, la fraseología técnica del yoga, y el lenguaje mismo de *bhakti*, se usa incluso al hablar de la pasión humana: la esposa está perdida en el trance (*dhyāna*) de considerar al Amado, el amor mismo es un Oficio (*pūjā*). En la separación, ella hace una plegaria del nombre de su Señor; en la unión, «cada uno es ambos». El único pecado en este reino del amor es el orgullo (*māna*)[360]. En la pintura rajput, la vida de los simples pastores y lecheras, es denotación (*abhidhā*); los juegos de Krishna, connotación (*lakṣaṇā*); y la armonía del espíritu y la carne, el contento (*vyañjanā*). Éstos, operando en los medios disponibles, han hecho de las pinturas lo que son. Si nosotros ignoramos estas fuentes del hecho presentado, la pintura misma, «única en el arte del mundo», ¿cómo podemos esperar encontrar en el hecho algo más que una sensación agradable o desagradable? —¿y cómo podemos considerarlo valioso (*puruṣārtha*), sólo para agregarlo como una más, a las abundantes fuentes de sensaciones ya disponibles?. El arte no es una mera cuestión de superficies estéticas.

[360] No *māna*, «medida», mencionado arriba, sino etimológicamente relacionado con *mens*, «mental», «mente», etc.

Si hemos de hacer un acercamiento a una comprensión del arte asiático como algo hecho por hombres, y no considerarlo como una mera curiosidad, debemos abandonar, primero de todo, el punto de vista corriente sobre el arte y los artistas. Debemos darnos cuenta, y quizás recordarnos una y otra vez, que la condición en la que se establece una distinción entre trabajadores y artistas es completamente *anormal*, y que esta distinción se ha establecido sólo durante períodos de la historia del mundo relativamente cortos[361]. De las dos proposiciones siguientes, cada una explica a la otra: aquellos a quienes ahora llamamos artistas, fueron una vez artesanos; los objetos que ahora conservamos en museos fueron una vez objetos comunes del mercado.

Durante la mayor parte de la historia del mundo, todo producto de hechura humana, ya fuera un icono, un plato, o un botón de camisa, había sido a la vez bello y útil. Esta condición normal ha persistido mucho más tiempo en Asia que en ninguna otra parte. Si ya no existe en Europa y América, esto no es culpa de la invención o de la maquinaria como tal: el hombre ha sido siempre una criatura inventiva y ha hecho uso siempre de herramientas o de máquinas. El arte del alfarero no fue destruido por la invención de la rueda del alfarero. Cuan lejos de lo razonable sería atribuir la presente condición anormal, a una influencia perniciosa ejercida sobre el hombre por la ciencia y la maquinaria, se demuestra en el hecho de que, la belleza y la utilidad, ahora sólo se encuentran juntas en el trabajo de los ingenieros —en puentes, aeroplanos, dinamos, e instrumentos quirúrgicos, cuyas formas están gobernadas por los principios científicos y la absoluta necesidad funcional. Si la belleza y la utilidad ya no se ven juntas ahora, hablando generalmente, en los utensilios del hogar y en los trajes de los hombres de negocios, ni generalmente en los objetos hechos en las factorías, esto no es culpa de la maquinaria empleada, sino incidental a nuestra empobrecida concepción de la dignidad humana, y a nuestra consecuente insensibilidad a los valores reales. La medida exacta de nuestra indiferencia a estos valores, se refleja en la distinción corriente entre bellas artes y artes decorativas, en la que se requiere que las primeras

[361] Cf. G. Groslier. «Notes sur la psychologie de l'artisan cambodgien», *Arts et archéologie khmers*, I (1921-1922), 125, «La diferencia que nosotros hacemos entre el artista y el obrero —por lo demás, enteramente moderna— no parece conocerse en Camboya.

no tengan ninguna utilidad, y las segundas ningún significado: y en nuestra distinción equivalente entre el artista inspirado, o el genio, y el trabajador adiestrado. Nos hemos convencido a nosotros mismos de que el arte es una cosa demasiado buena para este mundo, y el trabajo una actividad demasiado brutal para poder mencionarse en el mismo espíritu que el arte; que el artista es poco menos que un profeta, y el trabajador no mucho más que un animal. Así, existen lado a lado un idealismo pervertido y una insensibilidad pasmosa, y, de hecho, ninguna de ambas condiciones podría existir sin la otra. Aquí, todo lo que necesitamos, es insistir en que ninguna de estas categorías puede reconocerse en Asia. Allí no encontraremos nada inútil (bellas artes) por una parte, y nada insignificante (artes decorativas o serviles) por otra, sino sólo producciones humanas ordenadas hacia fines específicos; no encontraremos ni hombres de genio ni meros laboreros, sino sólo seres humanos, vocacionalmente expertos.

Asia no ha confiado en los desvaríos del genio, sino en la instrucción: ella miraría con igual sospecha tanto a las «estrellas» como a los amateurs. Asía tiene conocimiento de las diversidades de la pericia entre los profesionales, como el aprendiz o el maestro, e, igualmente, los productos de los diferentes talleres, ya sean provinciales o cortesanos: pero que alguien practique un arte como si fuera una hazaña, ya sea diestramente o no, parecería ridículo[362]. El arte es aquí una función del orden social, no una ambición. La práctica del arte es, típicamente, una vocación hereditaria, y no una cuestión de elección privada. Los temas del arte las proporcionan las necesidades generales inherentes a la mentalidad racial, y, más específicamente, un vasto cuerpo de escritura y cánones escritos; el método se aprende como una tradición de taller viva, no en una escuela de arte; el estilo es una función del período, no del individuo, que sólo podría devenir consciente del hecho del cambio y secuencia de los estilos por el estudio histórico. Los temas se repiten de generación en generación, y pasan de un país a otro; donde todo lo que cuenta es la necesidad inherente al tema, la originalidad no es una virtud, y el «plagio» no es un crimen. El artista, en tanto que hacedor, es una personalidad mucho más grande que la

[362] «Que alguien que no es un *śilpan* (arquitecto profesional) construya templos, poblados, puertos, tanques o pozos, es un pecado comparable a un crimen» (de un *Śilpa Śāstra*, citado por Kearns en *Indian Antiquary*, V, 1876); cf. *Bhagavad Gītā* III.35.

de cualquier individuo concebible: los nombres de los artistas más grandes son desconocidos[363].

«¿Qué son las pinturas de Miguel Angel, comparadas con las pinturas en los muros de los templos de las cuevas de Ajaṇṭā?. Estas obras no son el trabajo de un hombre; "son la obra de edades, de naciones"». Tampoco las biografías de los individuos, si pudieran conocerse, agregarían nada a nuestra comprensión del arte. Lo que el oriente pide al artista, como individuo, es integridad y piedad, conocimiento y pericia —es decir, orden, más bien que sensibilidades peculiares o ideales privados; pues el hombre es un ser responsable, y no sólo como hacedor, sino también como actuador y pensador.

En todos estos pasos, la libertad y la dignidad del individuo, como individuo, se ha protegido de una manera inconcebible bajo las condiciones modernas. Donde el arte no es un lujo, el artista está preservado de esas precarias alternativas del prestigio o el olvido, de la abundancia o la hambruna, que ahora intimidan por igual al «artista» y el laborero[364]. Donde el talento artístico no se concibe como una inspiración que viene no se sabe de donde, sino más bien a la misma luz que la pericia en la cirugía o la ingeniería, y donde la excentricidad en la conducta no se espera ni se tolera en el artista, el artista puede gozar en privado del simple privilegio de vivir como un hombre entre hombres, sin ambición social, sin ocasión de posar como un profeta, sin autoimportancia, y contento con ese respeto que normalmente se debe un hombre a otro, cuando se da por hecho que todo hombre debe ser experto en su vocación.

[363] Esta afirmación es casi literalmente exacta en lo que concierne a la escultura, la arquitectura, el teatro, y las artes suntuarias. La principal excepción a la regla aparece en la pintura china y japonesa, donde se ha dado una importancia algo ficticia a los nombres, desde el punto de vista del coleccionista.

[364] Sobre el estatuto del artesano en Asia, ver Coomaraswamy, *The Indian Craftsman*, 1909, y *Mediaeval Sinhalese Art*, 1908 (Cap. 3); Sir George Birdwood, *The Industrial Arts of India* (Londres, 1880); Groslier, «Notes sur la psychologie» (enseñado y crecido en la renunciación… si es artista, es para obedecer): G. Groslier, «La Fin d'un art», *Revue des arts asiatiques*, V (1928); y Lafcadio Hearn, *Japan: An Attempt at an Interpretation* (New York, 1904), esp. págs. 169-171, 440-443.

LA OPERACIÓN INTELECTUAL EN EL ARTE INDIO[*]

El *Śukranītisāra* IV.70-71[1], define el procedimiento inicial del imaginero indio: tiene que ser un experto en la visión contemplativa (*yoga-dhyāna*), para lo que, las prescripciones canónicas, proporcionan la base, y sólo de esta manera , y no por la observación directa, se han de alcanzar los resultados requeridos. Todo el procedimiento puede resumirse en las palabras, «cuando se ha realizado la visualización, ponte a trabajar» (*dhyātva kuryāt*, *ídem* VII.74), o, «cuando se ha concebido el modelo, pon en el muro lo que se ha visualizado» (*cintayet pramāṇaṃ; tad-dhyātaṃ bhittau niveśayet, Abhilaṣitārthacintāmaṇi*, I.3.158)[2]. La distinción y el orden de estos dos actos, se había reconocido desde hacía mucho tiempo en relación con el trabajo sacrificial (*karma*) de la edificación del Altar del Fuego, donde, siempre que los constructores no saben que hacer, se les dice que «contemplen» (*cetayadhvam*), es decir, que «dirijan la voluntad hacia la estructura» (*citim icchata*); y las «estructuras» (*citayaḥ*) se llaman así[3], «debido a que ellos las vieron contemplativamente» (*cetayamānā apaśyam*). Estas dos etapas en el procedimiento, son lo mismo que los *actus primus* y *actus secundus*, las partes «libre» y «servil» de la operación del artista, en los términos de la

---

[*] [Publicado por primera vez en el *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, III (1935), este ensayo fue revisado para *Figures of Speech or Figures of Thought*. Aquí aparece en la última versión, con addenda.—ED.]

[1] Traducido en Coomaraswamy, *La Transformación de la Naturaleza en Arte*, 1934, pp. 113-117.

[2] Cf. también *Atthasālinī* 203 (in the PTS edition, p. 64), «En la mente del pintor surge un concepto mental (*citta-saññā*), "Tales y cuales formas deben hacerse de tales y cuales maneras»… Que concibe (*cincetvā*) "Sobre esta forma, que sea esto; debajo, esto; a cada lado, esto" —de manera que, es por la operación mental (*cintitena kammena*) como las otras formas pintadas vienen al ser».

[3] *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.2.3.9, etc., con la asimilación hermenéutica de la raíz *ci* (edificar) y la raíz *cit* (contemplar, visualizar).

teoría escolástica[4]. He mostrado en otra parte[5], que se da por hecho el mismo procedimiento tanto en el arte secular como en el arte hierático. Sin embargo, donde se encontrarán las exposiciones más detalladas del acto primero, es en relación con las prescripciones hieráticas budistas (*sādhana, dhyāna mantram*); y éstas son de tal interés y significación, que parece deseable publicar una traducción completa y cuidadosa de uno de los ejemplos más largos disponibles de un texto tal, anotado por citas de otros. Por consiguiente, procedemos con el *Kiṃcit-Vistara-Tārā Sādhana* [6], nº 98 en el *Sādhanamālā*, Gaekwad's Oriental Series, nº XXVI, pags. 200-206.

---

[4] Sobre las «dos operaciones», ver Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, pp. 33-47. Lo que se quiere decir, Filón lo expresa admirablemente en *De vita Mosis* II.74-76, respecto al «tabernáculo… cuya construcción se mostró a Moisés sobre el monte por los pronunciamientos divinos. Moisés vio con el ojo del alma las formas inmateriales (ἰδέαι) de las cosas materiales que tenían que hacerse, y estas formas tenían que ser reproducidas como imitaciones sensibles, por así decir, del grafo arquetípico y de los modelos inteligibles… Así pues, el tipo del modelo se imprimió secretamente en la mente del Profeta, como una cosa secretamente pintada y moldeada en formas invisibles sin material; y, entonces, la obra acabada se trabajó, según aquel tipo, por la imposición del artista de aquellas impresiones sobre las sustancias materiales debidamente apropiadas». En términos mitológicos, las dos operaciones son la de Atenea y Hefestos, que co-operan, y de quienes todos los hombres derivan su conocimiento de las artes (*Homeric Hymns* XX; Platón, *Protágoras* 321D y *El Estadista* 274C, *Critias* 109C, 112B). Atenea, la hija nacida de la mente de Zeus, «da gracia a la obra» (*Greek Anthology* VI.205), mientras que Hefestos es el herrero cojo; y no puede haber ninguna duda de que ella es esa σοφία que (como el correspondiente sánscrito *kauśalyā* y el hebreo *hochmā*) era originalmente la «pericia» o el conocimiento del artesano experto, y que, sólo por analogía, es la «sabiduría» en todo el sentido de la palabra; ella es la *scientia* que hace bella a la obra, él es el *ars* que la hace útil —y *ars sine scientia nihil* [cf. *Crátilo* 407, *Filebo* 16C, *Eutifrón* 11E y la imagen de Minerva (Atenea), juntamente con Roma, tejiendo un manto en un telar no mortal, en Claudiano, *Stilicho*, II.330]. Pero nuestras distinciones entre arte fino y arte aplicado, entre arte y trabajo y entre significado y utilidad, han desterrado a Atenea de la factoría a una torre de marfil, y han reducido a Hefestos al estatuto de los «obreros de base» (Βαναυσικοί), cuyo único servicio activo es su destreza manual, de manera que ya no los consideramos hombres sino únicamente «manos», o «mano de obra».

[5] «La Técnica y la Teoría de la Pintura India», 1934, pp. 59-80.

[6] Esta Sādhana ha sido traducida también, pero abreviadamente, por B. Bhattacharya, *Buddhist Iconography* (Londres, 1924), pp. 169 sigs. Los métodos budistas de visualización son examinados

KIṂCIT-VISTARA-TĀRĀ SĀDHANA

Primero de todo, habiendo lavado sus manos y sus pies, etc., y una vez purificado, el oficiante (*mantrī*) ha de estar sentado cómodamente en un lugar solitario que esté cubierto de flores fragantes, impregnado de aromas gratos, y agradables para él. Concibiendo, entonces, en su propio corazón (*svahṛdaye… vicintya*) el orbe de la luna como desarrollado desde el sonido primordial (*prathama-svarapariṇatam*, es decir, «evolucionado desde la letra A»)[7], que visualice (*paśyet*) en él un bello loto azul, con el orbe inmaculado de la luna dentro de sus filamentos, e, inmediatamente, la semilla-sílaba amarilla Tāṃ. Entonces, con los haces de rayos lustrosos, que proceden (*niḥsṛtya*) de esa semilla-sílaba amarilla Tāṃ, rayos que disipan enteramente el obscuro misterio del mundo en sus diez direcciones, y que descubren los indefinidos límites de la extensión del universo, que haga que todos estos rayos brillen hacia

---

por Giuseppe Tucci en *Indo-Tibetica*, III, *Templi del Tibet occiddentale e il loro simbolismo artistico* (Roma, 1935); ver especialmente § 25, «Metodi e significato dell' evocazione tantrica», p. 97.

[7] Para un comienzo en esta vía, cf. Sādhana nº 280 (Yamāntaka), donde el operador (*bhāvakaḥ*, «hacedor de devenir»), habiendo cumplido primero las abluciones purificatorias, «realiza en su propio corazón la sílaba Yaṃ en negro, dentro de una luna originada desde la letra A» (*ākā-raja-ja-candre kṛṣṇa-yaṃ kāraṃ vibhāvya*).

La sílaba vista es siempre la sílaba inicial nasalizada del nombre de la deidad que ha de representarse. Para una idea general de la forma en la que se concibe la visualización inicial, ver Coomaraswamy, *Elementos de Iconografía Budista*, 1935, Lám. XIII, fig. 2, o algunas de las reproducciones en Arthur Avalon, tr., *The Serpent Power* (Madras, 1924). Para la manera en que se considera que los Buddhas y Bodhisattvas se deducen o afloran desde los rayos emanados, cf. Bhattacharya, *Buddhist Iconography*, fig. 52.

Todo el proceso, en el que la moción de un sonido precede a la de una forma visible, sigue el concepto tradicional de la creación por una Palabra pronunciada; cf. *Sum. Theol.* I.45.6, en lo referente al procedimiento del artista *per verbum in intellectu conceptum*.

abajo (*tān sarvān avabhāsya*), y que afloren (*ānīya*)[8] los incontables e inmensurables Buddhas y Bodhisattvas cuya morada está ahí; estos (Buddhas y Bodhisattvas) están establecidos (*avasthāpyante*) en el fondo del espacio, o éter (*ākāśadeśe*)[9].

Después de cumplir un gran oficio (*mahatīṃ pūjāṃ kṛtvā*) a todos estos Buddhas y Bodhisattvas grandemente compasivos establecidos en el fondo del espacio, por medio de flores celestiales, incienso, aromas, guirnaldas, ungüentos, polvos, indumentaria ascética, parasoles, estandartes, y demás, debe hacer una confesión del pecado, como sigue: «Todo acto pecaminoso que yo haya hecho en el curso de mi errancia en este vórtice sin comienzo, ya sea de cuerpo o de mente, o que haya hecho cometer o que haya consentido, todos éstos yo confieso».

Y habiendo confesado así[10], y habiendo hecho admisión también de la falta que consiste en las cosas que se han dejado sin hacer, debe hacer una Admisión de Mérito, como sigue: «Yo admito la proficiencia (*kuśalam*) de los Sugatas, Pratyekas, Śrāvakas, y Jinas, y la de sus hijos

---

[8] *Ā-nī*, «aflorar», «conducir hacia adelante», se usa comúnmente para la irrigación, ya sea literalmente, o ya sea metafóricamente con respecto a una conducción de poderes desde la *Fons Vitae*. Son equivalentes cercanos ἐξηγέομαι (en «exégesis») y *educere*. Tal vez nosotros necesitemos una palabra, *educción* o *adducción*, con la que referirnos a la adquisición de conocimiento por intuición o especulación.

[9] Los fondos de espacio infinito son altamente característicos de las epifanías pintadas del Buddha y los Bodhisattvas, en las que la figura principal surge como un sol de detrás de las distantes montañas, o desciende sobre nubes rizadas, o está rodeada por una gloria de oro. En el arte hierático occidental el uso de fondos de oro tiene una significación similar, puesto que el oro es el símbolo reconocido del éter, la luz, la vida, y la inmortalidad.

[10] [A primera vista puede parecer al lector que los ejercicios religiosos que se describen tienen poca relación con el arte. Sin embargo, son de una significación real en relación con el arte, debido precisamente 1º) a que el oficio inmaterial de las devociones personales es, en realidad, el mismo que el procedimiento imaginativo del artista, con esta distinción solamente, que el artista procede subsecuentemente a la manufactura; y 2º) a que la naturaleza de los ejercicios mismos revela el estado de mente en el que tiene lugar la formación de la imagen].

los Bodhisattvas, y la de las esferas de los Ángeles y de Brahmā, en su integralidad». Entonces viene la Toma de Refugio en las Tres Joyas: «Tomo refugio en el Buddha, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Norma, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Congregación, mientras dura el círculo de Bodhi». Entonces viene el acto de Adhesión a la Vía: «Es entera incumbencia mía adherirme a la Vía que fue revelada por los Tathāgatas, y a ninguna otra». Entonces viene la Plegaria: «Que los bienaventurados Tathāgatas y sus hijos (los Bodhisattvas), que han cumplido el propósito del mundo desde su primer comienzo, apoyen y efectúen mi total despiración» (*māṃ parinirvāntu*). Entonces viene la petición: «Que los bienaventurados Tathāgatas me adoctrinen con incomparables exposiciones de la Norma, de tal suerte que los seres en el vórtice del mundo se liberen pronto de la esclavitud del devenir (*bhava-bandhanāt nirmuktāḥ*)». Entonces debe hacer una sempiterna Asignación de Mérito (*puṇya-pariṇāma*): «Toda raíz de proficiencia (*kuśalam*) que haya surgido por el cumplimiento de los siete oficios (*pūjāḥ*) extraordinarios y por la confesión del pecado, todo eso yo lo consagro al logro del Despertar Total (*saṃyak-sambodhaye*)». O bien recitar los versos pertinentes a los siete oficios extraordinarios: «Todos los pecados yo confieso, y consiento felizmente a las buenas obras de otros. Tomo refugio en el Bienaventurado, y en las Tres Joyas de la Verdadera Norma, a fin de que yo no me demore en el estado del nacimiento. Me adhiero a esa vía y me acojo a la Sagrada Disciplina (*śubha-vidhīn*) para el logro del pleno Despertar». Tan pronto como ha celebrado (*vidhāya*) el séptuple oficio extraordinario, debe pronunciar la fórmula de despedida (*visarjayet*): «Oṃ, Āḥ, Muḥ».

Seguidamente, debe efectuar (*bhāvayet*) el Cuádruple rapto de Brahma (*catur-brahma-vihāram*), a saber, del Amor, la Compasión, la Alegría, y la Ecuanimidad (*maitrī, karunā, muditā, upekṣā*) por etapas

(*krameṇa*), como sigue: «¿Qué es el Amor?. Su carácter es el de la ternura por un sólo hijo que es natural a todos los seres; o su similitud es la de la simpatía en el bienestar y la felicidad (de otros). ¿Y qué es la Compasión?. Es el deseo de salvar del Triple Mal (*tridukhāt*) y de las causas del Mal; o la Compasión es esto, decir "yo sacaré de la pena del Triple Mal a aquellos seres nacidos cuya morada está en la prisión de hierro del vórtice del mundo, que está ardiendo en el gran fuego del Triple Mal"; o es el anhelo de levantar del océano del vórtice del mundo a los seres que están sufriendo allí la pena del Triple Mal. La Alegría es de este tipo: la Alegría es un sentido de felicidad perfecta; o la Alegría es la esperanza confiada en el logro de que todos los seres en el vórtice del mundo alcanzarán la Buddheidad todavía imprevisible; o es la atracción mental sentida por todos estos seres hacia la delectación y la posesión de estas virtuosidades. ¿Qué es la Ecuanimidad?. La Ecuanimidad es el cumplimiento de un gran bien para todos los seres nacidos, ya sean buenos o malos, por la supresión de todos los obstáculos que se levantan en la vía de su comportamiento bondadoso; o la Ecuanimidad es una afección espontánea para todos los demás seres, independientemente de todo interés personal en su conducta amistosa; o la Ecuanimidad es una indiferencia a las ocho categorías mundanas de ganancia y pérdida, fama y desgracia, vituperio o alabanza, placer y dolor, y así sucesivamente, y a todas las obras de supererogación».

Habiendo realizado el Cuádruple rapto de Brahma, debe efectuar (*bhāvayet*) la Naturaleza fundamentalmente Inmaterial de todos los Principios (*sarva-dharma-prakṛti-pariśuddhatām*). Pues todos los principios son fundamentalmente inmateriales por naturaleza, y también debe manifestar (*āmukhīkuryāt*): «Yo soy fundamentalmente inmaterial, etc.…» Esta Inmaterialidad fundamental de todos los principios tiene que ser establecida con la encantación «Oṃ, los principios son todos

inmateriales por naturaleza, yo soy por naturaleza inmaterial». Ahora bien, si todos los principios son naturalmente inmateriales, ¿qué puede haber provocado el vórtice del mundo (*saṃsāram*)?. [El vórtice del mundo] surge en la cubrición (de la inmaterialidad de los principios) por el polvo de las nociones de sujeto y objeto, y así sucesivamente. La manera en que puede eliminarse esto es por la realización de la Verdadera Vía; por este medio se destruye. Así se perfecciona la Inmaterialidad fundamental de todos los Principios.

Cuando se ha efectuado la realización de la Inmaterialidad de todos los Principios, debe desarrollar (*vibhāvayet*) la Vacuidad de todo los Principios (*sarva-dharma-śūnyatām*). La Vacuidad es como esto: uno debe concebir, «Todo lo que está en moción o en reposo (es decir, todo el mundo fenoménico), esencialmente no es nada sino el orden manifestado de lo que es sin dualidad cuando la mente está desnuda de todas las extensiones conceptuales, tales como la noción de sujeto y objeto». Debe establecer esta verdadera Vacuidad con la encantación: «Oṃ, en mi naturaleza de inteligencia adamantina, yo soy esencialmente la Vacuidad».

Entonces debe realizar a la Bienaventurada Āryatārā, como procediendo desde la semilla-sílaba amarilla Tāṃ, en el orbe inmaculado de la luna que está en los filamentos del loto plenamente abierto dentro del orbe lunar originalmente establecido en el corazón. Debe concebir (*cintayet*)-la como de un color negro profundo, con dos brazos, con un rostro sonriente, proficiente en toda virtud, sin defecto de ningún tipo, adornada con ornamentos de gemas celestiales, perlas y joyas, sus dos pechos decorados con bellas guirnaldas en encadenados céntuples, sus dos brazos ataviados con brazaletes y ajorcas celestiales, sus caderas embellecidas con lucientes encaderados de ceñidores de gemas sin tacha,

sus dos tobillos embellecidos con ajorcas de oro adornadas con diversas gemas, su cabello entretejido con fragantes guirnaldas de Pārijāta en la semejanza de flores, su cabeza con una figura resplandecientemente enjoyada, plenamente reclinada, del Bienaventurado Tathāgata Amoghasiddhi, una similitud radiante y máximamente seductora, extremadamente jovial, con los ojos del azul del loto de otoño, su cuerpo vestido de vestiduras celestiales, sentada en la posición Arddhaparyaṇka, dentro de un círculo de rayos blancos sobre un loto blanco grande como una rueda de carro, su mano derecha con el signo de la generosidad, y teniendo en su mano izquierda un loto azul plenamente abierto. Que desarrolle (*vibhāvayet*) esta semejanza de nuestra Bienaventurada Señora tanto como desee.

Seguidamente nuestra Bienaventurada Señora es aflorada desde el espacio o éter (*ākāśāt ānīyate*) en su aspecto inteligible (*jñāna-sattva-rūpa*), por medio de los incontables haces de rayos, que iluminan los Tres Mundos, que proceden de la semilla-sílaba amarilla Tāṃ dentro de los filamentos del loto en la luna cuyo orbe fue establecido en el corazón, y de esa Bienaventurada Señora (como se describe arriba). Al aflorarla (*ānīya*), y establecerla en el fondo del espacio (*ākāśadeśe api avasthāpya*), tiene que hacer una ofrenda a los pies de esa Bienaventurada Señora, con agua perfumada y flores fragantes en un vaso enjoyado, dándole la bienvenida con flores celestiales, incienso, perfumes, guirnaldas, ungüentos, polvos, telas, parasoles, campanas, estandartes, y demás, y debe adorarla (*pūjayet*) en toda manera de sabio. Repitiendo su adoración una y otra vez, y con laudes, debe mostrar el signo del dedo (*mudrāṃ darśayet*)… de un loto plenamente abierto. Después de haber gratificado al aspecto inteligible de nuestra Bienaventurada Señora con este signo del dedo, tiene que cumplir (*bhāvayet*) la encantación de nuestra Bienaventurada Señora en

su aspecto contingente (*samaya-sattva-rūpatā*) a fin de liberar (*adhimuñcet*) la no-dualidad de estos (dos aspectos). Seguidamente, los rayos procedentes de la semilla-sílaba Tāṃ que está en el orbe de la luna dentro de los filamentos del loto azul en el orbe lunar —rayos que iluminan los diez cuadrantes de los Tres Mundos, que son de extensión ilimitada, y adecuados a la Señora Tārā— eliminan la pobreza y demás males del ser existente en ellos, por medio de una lluvia de joyas, y les contenta con el néctar de la doctrina de la Noesencialidad Momentánea, y demás (*kṣaṇika-nairātmādi*), de todas las cosas[11].

Cuando ha cumplido así las diversas necesidades del mundo, y ha desarrollado el aspecto cósmico de Tārā (*viśvam api tārārūpaṃ niṣpādya*), debe realizar también (*punaḥ… bhāvayet*), mientras no prevalezca la fatiga (*yāvat khedo na jāyate tavāt*)[12], todo lo que ha venido al ser en la semilla-sílaba amarilla Tāṃ en las etapas de expansión y contracción (*sphuraṇa-saṃharaṇa-krameṇa*). Si sale de esta realización (*bhāvanātaḥ khinno*)[13] debe murmurar una encantación

[11] Momentaneidad y Noesencialidad; es decir, que la existencia (ya sea la de nuestros propios sí mismos empíricos o la de cualquier otra cosa) no es una continuidad sino una sucesión de instantes de consciencia únicos (*anitya*, παντα ῥέι), y que ninguna de estas cosas es un «sí mismo» ni tiene mismidad. [Bhattacharya traduce mal *kṣanika* por «temporaria»; la Noesencialidad no es momentánea en el sentido temporal, sino más bien el verdadero ahora o momentaneidad de la eternidad. La omnisciencia del Buddha se llama «momentánea» en el mismo sentido]. Sobre la «momentaneidad de todas las cosas contingentes» ver *Abhidharmakośa* IV.2-3, y L. de la Vallée Poussin, «Notes sur le "moment" ou *kṣaṇa* des bouddhistes», *Rocznik Orjentalistyczny*, VIII (1931).

[12] En el *Divyāvadāna*, p. 547, es *kheda*, «lasitud» o «fatiga», lo que impide a los pintores de Rudrāyaṇa aprehender la semejanza del Buddha; y este *kheda* es del mismo tipo que la «laxitud de la contemplación» (*śithila samādhi*) que explica el fracaso del pintor de retratos en el *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa, II.2. El remedio es la Sādhana nº 280, «si está fatigado debe recitar una encantación» (*khede to mantraṃ japet*).

[13] En la Sādhana nº 44, *–nyayena*. Estas expresiones no significan «eliminar toda fluctuación», sino que implican una operación repetida con un desarrollo e involución alternados de las formas de acuerdo con su ontología visual; cf. *Śilparatna* XLVI.39, «rememorando repetidamente» (*smṛtvā smṛtvā punaḥ punaḥ*). [Todas estas instrucciones implican que la imagen tiene que hacerse tan exacta

(*mantraṃ japet*), en cuyo caso la encantación es: *Oṃ tāre tuttāre ture svahā*. Este es el rey de las encantaciones, de grandísimo poder; y es venerado, adorado, y ratificado, por todos los Tathāgatas.

Al salir de la contemplación (*dhyānāt vyutthito*), y cuando ha visto el aspecto mundano de Tārā (*jagat-tārā-rupaṃ dṛṣṭvā*)[14], debe experimentar a voluntad la consciencia de su propia identidad con la Bienaventurada Señora (*bhagavaty ahaṃkāreṇa yatheṣṭaṃ viharet*)[15]. Las Grandes

---

como sea posible, que debe ser firmemente aprehendida, y que nunca debe permitírsele que se deslice o fluctúe].

[14] En la Sādhana nº 88, *dhyānāt khinno mantraṃ japet*; con el mismo significado; puesto que *dhyāna* y *bhāvana*, «contemplación» y «hacer devenir» son intercambiables. [No está perfectamente claro si los aspectos *samaya-sattva*, *viśva*, y *jagat* tienen que considerarse como los mismos modos, o como modos de la semejanza de Tārā desarrollados sucesivamente].

[15] Aquí puede asumirse enteramente una auto-identificación con las formas evocadas. En muchos casos encontramos *ātmānam*, «él mismo», en conexión explícita con el preceptivo *bhāvayet* o con el participio *vicintya*, Por ejemplo, *ātmānaṃ siṃhanāda-lokeśvara-rūpaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo en la forma del Bodhisattva Siṃhanāda Lokeśvara, el Señor del Mundo con el Rugido del León»; *ātmānaṃ… mahākālaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo como Mahākāla»; *trailokya bhaṭṭārakam… ātmānaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo como Trailokyavijaya Bhaṭṭāraka» (Bhattacharya, *Buddhist Iconography*, pp. 36, 121, 146); «durante un tiempo largo» (*ciram*) en el aspecto inteligible de Yamāntaka, Sādhana nº 280; *jambhalaṃ bhāvayet*, *jambhala eva bhavati*, «debe realizarse (a sí mismo como) Jambhala, y ciertamente deviene Jambhala».

Bhāvayet es la forma causativa de *bhū*, «devenir», y más o menos sinónimo de *cit*, «pensar», y de *dhyai*, «contemplar», todo con un sentido creativo; cf. las palabras del Maestro Eckhart, «Él las *piensa*, y mirad, ellas son». Está lejos de ser insignificante, en tanto que el acto de imaginación es una concepción y una operación vital, que *bhāvayati*, «hace devenir», en el sentido de engendrar y de parir, pueda decirse de los padres de un niño, a la vez antes y después del nacimiento (*Aitareya Āraṇyaka* II.5). Para *bhū* como «hacer devenir» en los textos pali, ver C.A.F. Rhys Davids, *To Become or Not to Become* (Londres, 1937), cap. 9. *Bhavati*, «deviene», se usa comúnmente desde tiempos tan remotos como el *Ṛg Veda*, con referencia a la asumición sucesiva de formas particulares correspondientes a funciones específicas, por ejemplo, V.3.1, «Tú, Agni, devienes Mitra cuando eres encendido»; cf. Éxodo 3:14, donde, el bien conocido «Yo soy el que Yo soy» (así en el texto griego), dice en realidad «Yo devengo lo que yo devengo (hebreo *Ehyeh asher Ehyeh*)».

En el texto presente, *bhagavaty ahaṃkāreṇa* es literalmente «teniendo a la Bienaventurada Señora por su "yo" [de él]». De la misma manera, en una Sādhana citada por A. Foucher (*L'iconographie bouddhique de l'Inde*, París 1900, II, p. 10 nota 2), tenemos *tato dṛḍhāhaṃkāraṃ kuryāt; ya bhagavatī prajñāpāramitā so'haṃ; yo'haṃ sa bhagavatī prajñā* —«Que él haga una estricta identificación: "Lo

Proficiencias, tan anheladas, caen a los pies del practicante (*bhāvayataḥ… caraṇyoḥ*); ¿qué puedo decir yo de las otras Proficiencias? —éstas vienen por sí mismas. Quienquiera que realiza (*bhāvayet*) a nuestra Bienaventurada Señora en una solitaria caverna de montaña, ciertamente la ve cara a cara (*pratyakṣata eva tāṃ paśyati*)[16]: La Bienaventurada Señora misma le da su respiración y todo lo demás. ¿Qué más puede decirse?. Ella pone la Buddheidad misma, tan difícil de ganar, en la palma de su mano. Tal es la Sādhana completa del Kiṃcit-Vistara-Tārā.

La Sādhana traducida arriba, difiere de otras sólo en que la *Sādhanamālā* es mayor que el promedio en su longitud y detalle. Todo el proceso es primariamente un procedimiento de adoración, y no necesita ser seguido, necesariamente, por la incorporación de la semejanza visualizada en un material físico; pero donde se tiene la intención de hacer efectivamente una imagen, ella es el inevitable preliminar. Incluso si el artista trabaja de hecho partiendo de un boceto o bajo instrucción verbal, como a veces ocurre, esto sólo significa que el *actus primus* y el *actus secundus* están divididos entre dos personas (cf. nota 4); en cualquier caso la naturaleza fundamental de la representación, en todos

---

que la Bienaventurada Señora Prajñāpāramitā es, eso yo soy; lo que yo soy, la Bienaventurada Señora Prajñāpāramitā es"».

Estos no son requerimientos meramente artísticos, sino metafísicos. Se remontan a las fórmulas de los *Āraṇyakas* y *Upaniṣads*, «Eso eres tú» (*tat tvam asi*), y «yo soy él» (*so'haṃ asmi*); y, por otra parte, el fin último de la obra de arte es el mismo que su comienzo, pues su función como un soporte de contemplación (*ālambanam*, *dhiyālambanam*) es hacer posible que el *rasika* se identifique a sí mismo igualmente con el arquetipo del cual la pintura es una imagen.

[16] En la Sādhana nº 44, *pratyakṣam ābhāti*, «aparece ante sus ojos». Esta apariencia deviene el modelo del *sādhaka*, que ha de ser imitado en primer lugar personalmente, y en segundo lugar en la obra de arte. La manera en la que una tal manifestación aparece «ante sus ojos» está ilustrada en la pintura Rajput reproducida en la figura 2.

Ābhāti (*ā-bhā*, «brillar hacia adelante») corresponde a *ābhāsa* como «pintura», examinado en Coomaraswamy, *La Transformación de la Naturaleza en Arte*, cap. 6.

los detalles de su composición y colorido, y en lo que concierne al carácter estrictamente ideal de su integración, está determinada por, y sólo puede comprenderse a la luz de la operación mental, es decir, el *actus primus* por el que se hace que el tema dado asuma una forma definida en la mente del artista, o que originalmente se hizo que tomara figura en la mente de algún artista; y esta forma es la del tema mismo, y no la semejanza de algo visto o conocido objetivamente. En otras palabras, lo que la Sādhana aporta, es el orden detallado según el que la causa, o el modelo formal de la obra que ha de hacerse, se desarrolla desde su germen, desde la mera indicación de lo que se pide; esta indicación misma corresponde al requerimiento del patrón, que es la causa final, mientras que las causas eficiente y material se ponen en juego sólo si el artista procede, y cuando procede, a la operación servil, es decir, al acto de «imitación», «puesto que la similitud es con respecto a la forma».

Figura 2. La Graciosa Manifestación de Devī

Antes de dejar la presente consideración del *actus primus* en el arte oriental, debe hacerse referencia a otra manera con la que se explica comúnmente la derivación de la imagen formal. Se asume que, en un

nivel de referencia intelectual o angélico, las formas de las cosas emanan intelectualmente y tienen una existencia inmediata suya propia. Cuando se formula esto mitológicamente, ese nivel de referencia deviene un «cielo». Entonces, el artista, a quien se ha hecho el encargo aquí, se considera que busca su modelo allí. Por ejemplo (*Mahāvaṃsa* cap. XXVII), cuando se ha de construir un palacio, se dice que el arquitecto hace su vía al cielo; y haciendo un boceto de lo que ve allí, vuelve a la tierra y lleva a cabo este diseño en los materiales a su disposición. Así pues, «es en imitación de las obras de arte angélicas, como toda obra de arte se lleva a cabo aquí» (*Aitareya Brāhmaṇa* VI.27). Esta es una fórmula mitológica obviamente equivalente en significación a la exposición más psicológica de las Sādhanas. Y aquí también es fácil encontrar paralelos extra-indios; por ejemplo, Plotino, donde dice que toda música es «una representación terrenal de la música que hay en el ritmo del mundo ideal», y «puede decirse que los oficios, tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, puesto que trabajan sobre un modelo, toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»[17]. Y esto, ciertamente, es lo que explica las características esenciales de las formas trabajadas; si el Zohar[18] nos dice del Tabernáculo que «todas sus partes individuales estaban formadas según el modelo de el de arriba», esto concuerda con Tertuliano, que dice del querubín y serafín figurados en el *exemplum* del Arca, que debido a que ellos no son según la semejanza de nada sobre la tierra, no pecan contra la prohibición de la idolatría; «ellos no se encuentran en esa forma de similitud en referencia a la cual se dio la prohibición»[19].

---

[17] Plotino, *Enéadas* V.9.11.

[18] [Dependiente de Éxodo 25:40, «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te mostró sobre el monte»].

[19] *Contra Marcionem* II.22. De la misma manera, en lo que concierne a todo su iconoclasmo, Filón da por supuesta una iconografía del Querubín, y de la Serpiente de Bronce.

Debe notarse especialmente el acento que se pone en la estricta auto-identificación del artista con la forma imaginada. Dicho de otro modo, esto significa que el artista no comprende lo que quiere expresar por medio de alguna idea externa a sí mismo. Y, ciertamente, tampoco puede expresarse algo correctamente si no procede desde adentro, movido por su forma. Desde el punto de vista indio y escolástico igualmente, la comprensión depende de una asimilación del conocedor y lo conocido. *Per contra*, la distinción entre sujeto y objeto es la condición primordial de la ignorancia, o del conocimiento imperfecto, pues nada se conoce esencialmente excepto como ello existe en la consciencia; todo lo demás es mera suposición. De aquí las definiciones escolástica e india de la comprensión perfecta como implicando una *adaequatio rei et intellectus*, o *tad-ākāratā;* cf. Gilson, «Todo conocimiento es, en efecto, en el sentido verdadero del término, una asimilación. El acto por el que una inteligencia se apodera de un objeto para aprehender su naturaleza, supone que esta inteligencia se vuelve semejante a ese objeto, que ella reviste momentáneamente su forma, y es porque ella puede en cierto modo devenir todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo»[20]. De ello se sigue que el artista debe haber sido realmente cualquier cosa que tenga que representar. Dante resume toda la cuestión desde el punto de vista medieval cuando dice, «el que quiere pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo», o como él mismo lo expresa de otro modo, «ningún pintor puede retratar un rostro, si primero de todo no se

[20] E. Gilson, *La Philosophie de St. Bonaventure* (París, 1924), p. 146 [Sería preferible decir, «se debe a que ella es todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo», de acuerdo con el punto de vista de que el Hombre —no «este hombre»— es el ejemplar y el demiurgo efectivo de todas las cosas; entendiendo por «Hombre», por supuesto, esa naturaleza humana que no tiene nada que ver con el tiempo, pues éste es todo excepto un punto de vista individualmente solipsista. No es que el conocedor y lo conocido sean mutuamente modificados por el hecho de la observación, sino que no hay nada cognoscible aparte del acto del conocimiento].

ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser»[21]. Dado el valor que nosotros damos hoy día a la observación y al experimento, como los únicos fundamentos válidos del conocimiento, es difícil para nosotros tomar estas palabras tan literal y simplemente como tienen la intención de ser. Sin embargo, no hay nada fantasioso en ellas; y el punto de vista tampoco es un punto de vista excepcional[22]. Hablando en términos humanos, es más bien nuestro propio empirismo el que es excepcional, y el que es, ciertamente, carencial. Ching Hao, por ejemplo, en el siglo décimo, está expresando el mismo punto de vista cuando dice del pintor «sutil» (el tipo más alto del artista humano) que «primero experimenta en imaginación los instintos y pasiones de todas las cosas que existen en el cielo y la tierra; entonces, de un manera apropiada al tema, las formas naturales fluyen espontáneamente de su mano». Sin embargo, los paralelos más cercanos a nuestros textos indios aparecen en Plotino: «Todo acto mental se acompaña de una imagen… fijada, y como una

[21] *Convito*, Canzone IV.53-54 y IV.105-106.

[22] [Puede citarse una notable aproximación a este punto de vista en la alocución presidencial de Sir James Jean a la British Association, 1934: «La naturaleza… no es el objeto de la relación sujeto-objeto, sino la relación misma . No hay, de hecho, ninguna división tajante entre el sujeto y el objeto; ellos forman un todo indivisible que ahora deviene naturaleza. Esta tesis encuentra su expresión final en la parábola de la onda, que nos dice que la naturaleza consiste en ondas y que éstas son de la cualidad general de las ondas del conocimiento, o de la ausencia de conocimiento, en nuestras propias mentes… Si alguna vez conocemos la verdadera naturaleza de las ondas, estas ondas deben consistir en algo que nosotros tenemos ya en nuestras propias mentes… El mundo exterior es esencialmente de la misma naturaleza que las ideas mentales». Estas observaciones son equivalentes a una exposición de la teoría vedántica y budista de la conceptualidad de todos los fenómenos, donde la naturaleza y el arte se consideran igualmente como proyecciones de conceptos mentales (*citta-saṃjñā*) y como pertenecientes a un orden de experiencia estrictamente mental (*citta-mātra*) sin existencia substancial aparte del acto (*vṛtti*) de consciencia].

El artista es, desde más de un punto de vista, un yogui; y el objeto de la contemplación es trascender el «polvo de la noción del sujeto y el objeto» en la experiencia unificada de la síntesis del conocedor y lo conocido —«puesto que el conocedor se asimila con lo que ha-de-ser-conocido, como era en la naturaleza original, y alcanza, en esa semejanza, ese fin que fue señalado por los dioses para los hombres, como el mejor, a la vez para este presente y para el tiempo por venir», Platón, *Timeo* 90D; cf. Aristóteles, *Metafísica*, XII.9.3-5.

pintura del pensamiento… El Principio-Razón —el revelador, el puente entre el concepto y la facultad de tomar imagen— exhibe el concepto como en un espejo», y «en la visión contemplativa, especialmente cuando es vívida, en ese instante, nosotros no somos conscientes de nuestra propia personalidad; nosotros estamos en posesión de nosotros mismos, pero la actividad es hacia el objeto de la visión con el que el pensador deviene identificado; el pensador se ha dado a sí mismo como materia para ser formada; toma la forma ideal bajo la acción de la visión, mientras sigue siendo potencialmente él mismo»[23].

Cuando reflexionamos que la retórica medieval —es decir, la preocupación con la que el patrón y el artista abordaban igualmente la actividad de hacer cosas— venía de Plotino, a través de San Agustín, Dionisio y Eriugena, hasta el Maestro Eckhart, no nos sorprenderá que el arte cristiano medieval haya sido muy semejante al arte indio en tipo; sólo después del siglo trece el arte cristiano, aunque trata nominalmente los mismos temas, está enteramente cambiado en su esencia, puesto que su lenguaje propiamente simbólico y sus referencias ideales están obscurecidas ahora por la expresión de hechos provenientes de la observación y por la intrusión de la personalidad del artista. Por otra parte, en el arte que estamos considerando, el tema es todo, y el artista meramente el medio hacia un fin; el patrón y el artista tienen un interés común, pero no está en ninguno de ambos. Aquí, en las palabras del *Laṇkāvatāra Sūtra*, la pintura no está en los colores, ni tiene ninguna existencia concreta en ninguna otra parte. La pintura es como un sueño,

[23] Plotino IV.3.30 y IV.2. «No hay ningún sentido de distancia o separación de la cosa… Todas las actividades del sí mismo están sumidas en delectación, son unánimes en una simple actividad que rompe la coraza de los aspectos que encierran nuestra actividad racional ordinaria, y que experimenta, por un momento o más, una realidad que se posee realmente. La mente está ahora máximamente viva, y en paz; la cosa está presente, está siendo tenida y saboreada» (Thomas Gilby, *Poetical Experience*, Londres, 1934, pp. 78-79, parafraseando a *Sum. Theol.* I-II.4.3 *ad* 1).

las superficies estéticas son meramente su vehículo, y quienquiera que hubiera considerado estas superficies estéticas mismas como constitutivas del arte, habría sido visto como un idólatra y un sibarita. Nuestra actitud moderna hacia el arte es en realidad fetichista; nosotros preferimos el símbolo a la realidad; para nosotros la pintura está en los colores, y los colores son la pintura. Decir que la obra de arte es su propio significado, es lo mismo que decir que ella no tiene ningún significado; y de hecho, hay muchos estetas modernos que afirman explícitamente que el arte es ininteligible.

Tenemos así, ante nosotros, dos concepciones diametralmente opuestas de la función de la obra de arte: una es la concepción de la obra de arte como una cosa proporcionada por el artista para servir como la ocasión de una experiencia sensorial placentera, la otra es la concepción de la obra de arte como proveedora del soporte para una operación intelectual que ha de llevarla a cabo el espectador. El primer punto de vista puede bastar para explicar el origen del arte moderno y de su aprecio, pero no explica ni nos autoriza a hacer un uso sólo decorativo de las obras de arte medievales u orientales, que no son meramente superficies, sino que tienen referencias inteligibles. Nosotros podemos elegir, para nuestros propósitos, adherirnos al punto de vista contemporáneo y al tipo de arte moderno, y podemos decidir adquirir ejemplos del otro tipo, de la misma manera que una urraca recoge materiales con los que adornar su nido. Sin embargo, al mismo tiempo, pretendemos de hecho estudiar y aspirar a comprender las obras de este otro tipo que coleccionamos en nuestras casas y museos. Y esto no podemos hacerlo sin tener en cuenta sus causas finales y formales; ¿cómo podemos nosotros juzgar algo, sin conocer primero a qué propósito tenía la intención de servir, y cual era la intención de su hacedor?. Por ejemplo, sólo la lógica de la iconografía puede explicar la

composición de las obras orientales, sólo la manera en la que se concibe el modelo puede explicar la representación que no es ópticamente plausible en ningún sentido, ni está hecha como si debiera funcionar biológicamente.

De hecho, debemos comenzar abordando estas obras como si no fueran obras de arte según las entendemos nosotros, y, para este propósito, será un buen plan comenzar nuestro estudio sin considerar la calidad de las obras elegidas para ello, o incluso elegir, deliberadamente, ejemplos pobres o provincianos, buscando saber qué tipo de arte es éste, antes de proceder a eliminar lo que no es bueno en su tipo; pues sólo cuando sepamos lo que se está diciendo, estaremos en situación de saber si se ha dicho bien, o si, por el contrario, se ha expresado tan pobremente que es como si realmente no se hubiera dicho en absoluto.

No carece enteramente de fundamento el hecho de que C. G. Jung haya encontrado un paralelo entre las producciones «artísticas» de sus pacientes patológicos y los maṇḍalas del arte oriental[24]. Él pide a sus pacientes «que pinten lo que han visto en sueño o en fantasía… Pintar lo que vemos ante nosotros es una cuestión diferente a pintar lo que nosotros vemos dentro». Aunque estas producciones son a veces «bellas» (ver los ejemplos reproducidos en *The Secret of the Golden Flower*, Láms. 1-10), Jung las trata como «enteramente desprovistas de valor en comparación con el arte serio. Es esencial, incluso, que no se les dé ningún valor de este tipo, pues de otro modo mis pacientes podrían imaginar que son artistas, y esto anularía los buenos efectos del ejercicio. No se trata de arte[25] —o más bien no debería tratarse de arte— sino de

[24] R. Wilhelm y C. G. Jung, *The Secret of the Golden Flower* (Londres, 1932); C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (Londres, 1933), cap. 3. Sobre la interpretación de Jung ver André Préau, *La Fleur d'or et le taoisme sans Tao* (París, 1931).

[25] Es decir, no de «arte por el arte», sino «para el buen uso».

algo más, algo diferente del mero arte: a saber, el efecto vivificante sobre el paciente mismo —que es algún tipo de proceso de centrado— un proceso que suscita un nuevo centro de equilibrio». Esto corresponde a la concepción india de la obra de arte como un «medio de reintegración» (*saṃskaraṇa*)[26]. Por supuesto, como Jung admite libremente, es cierto que ninguno de los maṇḍalas europeos logra «la armonía y completud convencional y tradicionalmente establecida del maṇḍala oriental».

En efecto, los diagramas orientales son productos acabados de una cultura sofisticada; no son las creaciones de un paciente desintegrado, como en los casos de Jung, sino más bien las creaciones del especialista psicológico mismo, para su uso propio o el de otros, cuyo estado de disciplina mental está ya por encima, más bien que por debajo, del nivel medio. Aquí estamos tratando de un arte que tiene «en vista fines fijados y medios de operación verificados». En lo que es así un producto profesional y consciente, nosotros encontramos, naturalmente, las cualidades de la belleza altamente desarrollada, es decir, las cualidades de la unidad, el orden, y la claridad; si insistimos en ello, podemos considerar estos productos como obras de arte decorativo, y usarlos acordemente. Pero si limitamos nuestra respuesta de esta manera, sin tener en cuenta la manera y propósito de su producción, entonces no podemos pretender estar comprendiéndolos; ellos no son explicables en los términos de la técnica y el material, sino que es más bien el arte en el artista el que determina el desarrollo de la técnica y la elección del material; y, en cualquier caso, es el significado y las relaciones lógicas de las partes, lo que determina su ordenamiento, o lo que nosotros llamamos su composición. Una vez que se ha concebido la forma, el artista, al llevar a cabo la operación servil, no puede alterarla para

[26] *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.1.2.29, etc. *Saṃskarana* es tanto una integración como un «sacramento»; la operación es un rito.

complacer mejor a su gusto o al nuestro, y nunca tuvo ninguna intención de hacerlo. Debido a ello, mantenemos que ningún acercamiento al arte oriental, que no tenga en cuenta todos sus propósitos, y los procesos específicos por los que estos propósitos se cumplen, puede pretender ser adecuado. Esto se aplicará tanto en el caso de las artes menores como en el de las artes mayores de la pintura, la escultura, y la arquitectura. El arte Oriental no puede aislarse de la vida y estudiarse *in vacuo*; al menos por el momento, nosotros sólo podemos decir que lo hemos comprendido, en la medida en que nos hemos identificado con sus premisas hasta el punto de darle nuestro consentimiento pleno, y de aceptar su tipo sin reservas, de la misma manera que aceptamos la moda moderna; mientras no hagamos esto, las formas del arte oriental siempre nos parecerán arbitrarias, o al menos exóticas o curiosas; y esto mismo será la medida de nuestra incomprensión, pues no era ninguna de estas cosas a los ojos de aquellos para quienes se hizo y que sabían como usarlo. El hombre que todavía adora a la imagen budista en su templete tiene, en muchos respectos, una comprensión del arte budista mucho mejor que el hombre que mira la misma imagen en un museo, como un objeto de «arte fino».

De la misma manera que para Platón el patrón es el juez del arte en su aspecto más importante, es decir, el de la utilidad, así nosotros decimos también que «la prueba del budín está en comerlo».

LA NATURALEZA DEL ARTE BUDISTA*

> Él mismo no es traído a la existencia en las imágenes que se manifiestan a través de nuestros sentidos, pero Él nos manifiesta todas las cosas en tales imágenes.
>
> Hermes, *Lib.* V.1b

Para comprender la naturaleza de la imagen del Buddha, y su significado para un budista, para comenzar, debemos, reconstruir su entorno, rastrear su extracción, y remodelar nuestra propia personalidad. Debemos olvidar que estamos mirando a una pieza de «arte» en un museo, y ver la imagen en su sitio, en una iglesia budista, o como parte de un muro de roca esculpido; y, una vez vista, debemos recibirla como una imagen de lo que nosotros mismos somos potencialmente. Recordemos que somos peregrinos que venimos desde de una gran distancia para ver a Dios; y que lo que veamos depende de nosotros mismos. Lo que tenemos que ver, no es la semejanza hecha por las manos, sino su arquetipo trascendental; tenemos que tomar parte en una comunión. Hemos escuchado la Palabra hablada, y recordamos que «El que ve la Palabra, Me ve; así pues, tenemos que ver esta Palabra, ahora no en una forma audible, sino en una forma visible y tangible. En las palabras de una inscripción china, «Cuando contemplamos las características preciosas, es como si la persona total y verdadera del Buddha estuviera presente en majestad… El Pico del Buitre está ante nuestros ojos; Nāgarahāra está presente. Hay una lluvia de flores preciosas que priva de color a las nubes mismas; se escucha una música celestial, suficiente para silenciar el sonido de diez mil flautas. Cuando

* [Este ensayo se publicó por primera vez como la introducción a un volumen de Benjamin Rowland, Jr., *The Wall-Paintings of India, Central Asia, and Ceylon* (Boston, 1938). Aquí aparece en la versión ligeramente revisada incluida en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

consideramos la perfección del Cuerpo de la Palabra, se evitan los ocho peligros; cuando escuchamos la enseñanza del Intelecto Supremo, se alcanza el séptimo cielo» (E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale,* 3 vols., París, 1909-1913, 1, 340). La imagen es la de un Despertado: y tiene como finalidad el despertar de quienes estamos todavía dormidos. Los métodos de la «ciencia» objetiva no bastarán; no puede haber ninguna comprensión sin asimilación; comprender es haber nacido de nuevo.

El epíteto de «Despertado» (Buddha), evoca en nuestras mentes de hoy el concepto de una figura histórica, el descubridor personal de una Vía de salvación ética, psicológica, contemplativa y monástica de la infección de la muerte: Vía que se extiende desde aquí hasta un Fin último y beatífico, al que se llama, diversamente, Reversión, Despiración o Liberación, que es indescriptible en los términos del ser o el no-ser, considerados como alternativas incompatibles, pero que, ciertamente, no es una existencia empírica ni una aniquilación. El Buddha «es»; pero «no puede ser aprehendido».

En el arte budista desarrollado, que es el que nos interesa ahora principalmente, damos por hecho el predominio de la figura central de un «Fundador» en una forma que sólo puede describirse, aunque con importantes reservas, como antropomórfica. Si tenemos en cuenta la manera en la que esta figura, usualmente monástica, pero a veces también regia, se distingue tajantemente de su entorno humano, por ejemplo, por el nimbo o por el soporte de loto, o si tenemos en cuenta, similarmente, el carácter «mítico» de la vida misma, como se describe en los textos primitivos, generalmente decimos que el hombre de quien se habla como el «Así-venido» (Tathāgata), o como el «Despierto» (Buddha), ha sido «deificado», y presumimos que los elementos

milagrosos se han combinado con el núcleo histórico, y se han introducido en las representaciones con propósitos edificantes. Para nosotros es difícil comprender que el «budismo» tiene raíces que pueden rastrearse durante milenios; y que, aunque las doctrinas del Buddha son originales en el sentido más propio de la palabra, sin embargo no son nuevas; y que esto se aplica con la misma fuerza a los problemas del arte budista, que no son, en realidad, los del arte budista en particular, sino más bien los del arte indio en su aplicación budista y, en último análisis, los problemas del arte universalmente. Por ejemplo, sería posible examinar todo el problema del iconoclasmo en términos puramente indios; y, de hecho, tendremos algo que decir al respecto, al tratar la naturaleza y la génesis de la imagen antropomórfica que es el tema principal de esta introducción.

Si el «budismo» (usamos corchetes debido a la vastedad de la connotación) es una doctrina heterodoxa, en el sentido de que rechaza aparentemente la autoridad impersonal de los Vedas, y la substituye, o parece substituirla, por la autoridad de una Palabra hablada históricamente, sin embargo, se está haciendo cada día más evidente que el contenido del budismo y del arte budista son mucho más ortodoxos de lo que se imaginó a primera vista, y ortodoxos no sólo en un sentido védico, sino universalmente. Por ejemplo, la famosa fórmula, *anicca, anattā, dukkha*, «Impermanencia, No-espíritu, Sufrimiento», no implica, como se creyó una vez, una negación del Espíritu (*ātman*), sino que afirma que el alma-y-cuerpo, o la individualidad (*nāma-rūpa*, *atta-bhāva*, *saviññāna-kāya*) del hombre, son transitorios, mutables, y que, sobre todo, han de distinguirse tajantemente del Espíritu. La palabra *anattā* no afirma que «no hay ningún Espíritu» o «Esencia-espiritual», sino que «este (sí mismo empírico, *Leibseele*) no es mi Espíritu», *na me so attā*, una fórmula que se repite constantemente en los textos pali. Casi con las

mismas palabras, las Upaniṣads afirman que «lo que es otro que el Espíritu es una miseria» (*ato anyad ārtam*), y que «esto (su estación), ciertamente, no es el Espíritu: el Espíritu no es nada que pueda ser aprehendido, nada perecedero, etc.» (*sa eṣa neti nety ātmā agrihyo… aśiryaḥ*, etc. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.4.1 y 9.26). Esta es la más grande de todas las distinciones, aparte de la cual no puede haber ninguna inteligencia del fin último del hombre; y, por consiguiente, encontramos que se insiste en ella en todas las tradiciones ortodoxas — por ejemplo, San Pablo, cuando dice, «La palabra de Dios es rauda y poderosa, y más aguda que una espada de doble filo, que penetra hasta la división entre el alma y el espíritu» (Heb. 4:12).

Hemos rastreado en otra parte[27] las fuentes védicas y los valores universales del simbolismo budista; y ahora vamos a examinar la naturaleza del simbolismo mismo. Aquí bastará agregar que las escrituras védicas y budistas, o igualmente védicas y vaiṣṇavas o védicas y jainas, tomadas conjuntamente en su continuidad, enuncian la doctrina dual, que es también una doctrina cristiana, de un nacimiento eterno y de un nacimiento temporal; ahora bien, si en el *Ṛg Veda* sólo se expone el primero, la natividad histórica del Buddha es, en realidad, la historia de la manifestación eónica de Agni —*Noster Deus ignis consumens est*— «como si estuviera» comprimida dentro del lapso de una única existencia. La «salida» del hogar a la vida sin hogar, es la transferencia ritual de Agni desde el hogar al altar sacrificial; si los profetas védicos están rastreando siempre la Luz Oculta por las huellas de sus pasos, también es literal e iconográficamente verdadero que el budista hace de los *vestigium pedis* su guía; y si Agni es en los textos védicos, como también en el Antiguo Testamento, un «Pilar de Fuego», al Buddha se le

[27] Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, 1935, y «Some Sources of Buddhist Iconography», 1945.

representa repetidamente como tal en Amarāvatī. No necesitamos decir que, desde nuestro punto de vista, hablar de las «vidas» del Buddha o de Cristo como «míticas», es acentuar su significado atemporal[28].

Naturalmente, nosotros pasamos por alto el hecho de que el problema central del arte budista, cuya solución es esencial para cualquier comprensión real, no es un problema de estilos, sino de *cómo* ocurrió que el Buddha haya llegado a ser representado en una forma antropomórfica: lo cual es casi la misma cosa que preguntar, ¿por qué, ciertamente, el Gran Rey de la Gloria debe haber velado su persona en vestiduras de mendicante —*Cur Deus homo?*. La respuesta budista es, por supuesto, que la asumición de una naturaleza humana está motivada por una compasión divina, y que es en sí misma una manifestación de la perfecta virtuosidad (*kosalla*, *kauśalya*) del Buddha en el uso de los medios (*upāya*) convenientes: se afirma expresamente del Buddha que pertenece a su pericia revelarse de acuerdo con la naturaleza de aquellos que le perciben. Ciertamente, ya se había comprendido en los Vedas y los Brāhmaṇas que «Sus nombres están de acuerdo con su aspecto» y que «como uno se acerca a Él, así Él deviene» (*yathopāsate tad eva bhavati*, *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.2.20); como lo expresa San Agustín, citado con aprobación por Santo Tomás, *factus est Deus homo ut homo fieret Deus*.

La noción de un Creador que opera *per artem*, común a la ontología cristiana y a todas las demás ontologías, implica ya un artista en posesión

[28] Hablar de un evento como *esencialmente* mítico no es, en modo alguno, negar su posibilidad, sino más bien afirmar la necesidad de su eventuación *accidental* —es decir, histórica; las natividades eterna y temporal están relacionadas de esta manera. Decir «para que pudiera cumplirse lo que fue dicho por los profetas», no es hacer una narrativa inferida, sino solamente referir el hecho a su principio. Nuestra intención es señalar que la verdad más eminente del mito, no es apoyada ni rebatida por la verdad o el error de la narrativa histórica en la que el principio se ejemplifica.

de su arte, a saber, la premedición (*pramāṇa*) y la providencia (*prajñā*) acordemente a las cuales han de medirse todas las cosas; de hecho, hay la analogía más estrecha posible entre el «cuerpo facticio» (*nirmāṇa-kāya*)[29] o la «medida» (*nimitta*) del Buddha vivo, y la imagen de la Gran Persona que el artista «mide» (*nirmāti*) literalmente para que sea un substituto de la presencia efectiva. Efectivamente, el Buddha nace de una Madre (*mātṛ*), cuyo nombre es Māyā (Naturaleza, Arte, o «Magia» en el sentido de la palabra «Creatrix» en Boehme), con una derivación, en uno y otro caso, de *ma*, «medir»; cf. *prati-mā*, «imagen», *pra-māṇa*, «criterio», y *tāla-māna*, «iconometría»[30]. En otras palabras, hay una identificación virtual de una generación natural con una generación intelectual, métrica y evocativa[31]. El nacimiento es

[29] La expresión *nirmāṇa-kāya* se deriva, evidentemente, de *Jaiminīya Brāhmaṇa* III.261-263. Aquí los Devas han emprendido una sesión sacrificial, pero antes de hacerlo se proponen desechar «todo lo que es crudo en nuestro Espíritu (*tad yad eṣāṃ krūram ātmana āsit*, es decir, todo lo que son sus posibilidades de manifestación física), y medirlo (*tan nirmimāmahai* —es decir, darlo forma)». Por consiguiente, «ellos lo midieron (*nirmāya*) y pusieron lo que así había sido desechado (*sammārjam*) en dos cuencos (*śarāvayoḥ*, es decir, el cielo y la tierra)… De aquí nació el Deva suave… fue ciertamente Agni quien nació… Él dijo, "¿Por qué me habéis hecho nacer?". Ellos respondieron, "Para mantener la guardia" (*aupa-dṛṣṭrāya;* cf. *Śatapatha Brāhmaṇa* III.4.2.5, *aupadṛṣṭā*, y Sāyaṇa sobre *Ṛg Veda Saṁhitā* X.27.13, *āloka karaṇāya*)». Aquí, entonces, la incorporación de Agni en los mundos es ya un *nirmāṇa-kāya*. Que Agni ha de mantener la guardia corresponde, por una parte, a la concepción védica del Sol como el «Ojo de los Devas» y, por otra, a la del Buddha como el «Ojo en el Mundo» (*cakkuṃ loke*) en los textos pāli, y a Cristo como θεοῦ…ὄμμα (*Greek Anthology* I.19). Cf. Coomaraswamy, «Nirmāṇa-kāya», 1938.

[30] El origen del nombre de la madre del Buddha, Māya (μαῖα, μῆτις, Sophia), puede rastrearse hacia atrás desde *Lalita Vistara* XXVII.12 a través de *Atharva Veda Saṁhitā* VIII.9.5 hasta *Ṛg Veda Saṁhitā* III.29.11, «Esta, oh Agni, es tu matriz cósmica, desde donde tú has brillado… Metrado en la madre (*yad amimīta mātari*) —Mātariśvān»; cf. X.5.3, «Habiendo medido al Niño (*mitvā śiśum*)», y *Taittirīya Saṁhitā* IV.2.10.3, «nacido como un corcel en el medio de las aguas».

[31] En relación con esto, obsérvese que en San Juan 1:3-4, el latín *quod factum est* representa al griego ὅ γέγονεν (sánscrito *jātam*), cf. Filón, *Aet.* 15, ἔργον δὲ καὶ ἔγγονον. «La enseñanza de nuestra escuela es que todo lo que se conoce o nace es una imagen. Ellos dicen que al engendrar a su Hijo unigénito, el Padre está produciendo su propia imagen» (Maestro Eckhart, ed. Evans, I.258).

Es desde el mismo punto de vista, a saber, el de la doctrina de las ideas, como para Santo Tomás «El arte imita a la naturaleza [es decir, a la Natura naturans, Creatrix universalis, Deus] en su manera

literalmente una evocación; el Niño es engendrado, de acuerdo con una fórmula Brāhmaṇa repetida constantemente, «por el Intelecto en la Voz», cuyo intercurso se simboliza en el rito; el artista trabaja, como lo expresa Santo Tomás, «por una palabra *concebida* en el intelecto». Así pues, no debemos pasar por alto que hay también una tercera imagen, una imagen verbal, la de la doctrina, co-igual en significación con las imágenes de carne o de piedra: «El que ve la Palabra me ve» (*Saṁyutta Nikāya* III.120). Estas imágenes visibles y audibles son iguales en su información, y difieren sólo en sus accidentes. Cada una de ellas pinta la misma esencia en una semejanza; ninguna de ellas es una imitación de la otra — la imagen de piedra, por ejemplo, no es una imitación de la imagen de carne, sino que cada una, directamente, es una «imitación» (*anukṛti*, mimesis) de la Palabra in-hablada, una imagen del «Cuerpo de la Palabra» o del «Cuerpo de Brahma» o del «Principio», que no puede representarse como *es*, debido a su simplicidad perfecta.

Sin embargo, el Buddha no fue representado efectivamente en una forma humana hasta el comienzo de la era cristiana, cinco siglos después de la Gran Despiración Total (*mahā parinibbāna*). En términos más generales, hasta entonces (con ciertas excepciones, algunas de las cuales se remontan en fecha hasta el tercer milenio antes de Cristo, y a pesar del hecho de que el *Ṛg Veda* hace uso libremente de una imaginería verbal en términos antropomórficos) no puede reconocerse un desarrollo ampliamente extendido de una iconografía antropomórfica. El arte indio más antiguo, de la misma manera que el arte cristiano primitivo, es esencialmente «anicónico», es decir, sólo hace uso de símbolos geométricos, vegetales, o theriomórficos como soportes de

---

de operación» (*Sum. Theol.* I.117.10), y como San Agustín «appuie plus nettement [que Plotino] sur la même origine de la nature [Natura naturata] et des oeuvres d'art, *l'origine en Dieu*» (K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933, p. 115).

contemplación. Aquí no puede invocarse, a manera de explicación, en ninguno de ambos casos, una incapacidad artística para representar la figura humana; puesto que no sólo se habían representado ya muy diestramente figuras humanas en el tercer milenio a. C., sino que, como sabemos, el tipo de la figura humana se había empleado con gran efecto desde el siglo tercero a. C. en adelante (y sin duda desde mucho antes en materiales impermanentes), *excepto* para representar al Buddha en su última encarnación, donde, en el nacimiento y antes del Gran Despertar, se le representa sólo por las huellas, o generalmente por símbolos tales como el Árbol o la Rueda.

Para abordar el problema, debemos relegar a un lugar enteramente subordinado nuestra predilección por la figura humana, heredada de las últimas culturas clásicas, y debemos también, en la medida en que seamos capaces, identificarnos con la mentalidad unánime del artista y el patrón indios, a la vez como había sido antes, y como había llegado a ser cuando se sintió efectivamente la necesidad de representar lo que nosotros consideramos como el Buddha «deificado» (aunque el hecho de que el Buddha no puede considerarse como un hombre entre otros, sino más bien como «la forma de la humanidad que no tiene nada que ver con el tiempo», se expone llanamente en los textos pāli). Sobre todo, debemos guardarnos de asumir que lo que fue un paso inevitable, y un paso que ya se prefiguraba en la «historicidad» de la vida, deba interpretarse en los términos de un progreso espiritual. Debemos comprender que este paso, uno de cuyos resultados imprevistos fue la provisión para nosotros de tantos placeres estéticos como cada uno derive del arte budista, puede haber sido, en sí mismo, mucho más una concesión a los niveles de referencia intelectualmente más bajos que la evidencia de una profundidad de visión acrecentada. Debemos recordar que un arte abstracto está adaptado a los usos contemplativos y que

implica una gnosis, mientras que un arte antropomórfico evoca una emoción religiosa, y corresponde más bien a la plegaria que a la contemplación. Si el desarrollo de un arte puede justificarse como respuesta a necesidades nuevas, no debe pasarse por alto que hablar de una necesidad es hablar de una deficiencia en el que necesita: cuanto más es uno, tanto menos necesita. Así pues, no debemos reparar tanto en una deficiencia del arte plástico en los rituales anicónicos, como en la adecuación de las fórmulas puramente abstractas y en la proficiencia de aquellos que podían hacer uso de representaciones puramente simbólicas.

Así pues, el carácter anicónico del ritual védico y del arte budista primitivo era una cuestión de elección. De hecho, la posición no es sólo iconoclasta, sino que difícilmente podemos dejar de reconocer una tendencia iconoclasta de largo alcance, en palabras tales como las de la *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, IV.18.6: «El Brahman no es lo que uno piensa con la mente (*yam manasā na manute*), sino que, como ellos dicen, es eso por lo que hay una mentación, o concepto (*yenāhur manomatam*): sabe que sólo Eso es Brahman, no lo que los hombres adoran aquí (*nedaṃ yad idam upāsate*)». Al mismo tiempo, las Upaniṣads distinguen claramente entre el Brahman en una semejanza y el Brahman en ninguna semejanza, el mortal y el inmortal (*mūrtaṃ cāmūrtaṃ ca martyaṃ cāmṛtaṃ ca*, *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.3.1, donde puede notarse que una de las designaciones regulares de una imagen es precisamente *mūrti*); y entre el concepto por el que uno recuerda distintamente y el destello de iluminación ante el que uno sólo puede exclamar (*Kena Upaniṣad* IV.4-5). La distinción es la que hacen Eckhart y Ruysbroeck entre el conocimiento de Dios *creaturlicher wise*, *creatuerlikerwijs* y *âne mittel, âne wise, sonder middel, sonder wise*, e implica la doctrina universal de la única esencia y las dos naturalezas.

Evidentemente, estos textos, y su doctrina implícita, equivalen a una justificación tanto de una iconografía como de un iconoclasmo. El valor inmediato de una imagen es servir como el soporte de una contemplación conductiva a una comprensión de la operación exterior y del Brahman próximo, el Sambhogakāya budista: sólo de la operación interior y del Brahman último, el Dharmakāya, Tattva, Tathatā, o Nirvāṇa budista, puede decirse que «*Este* Brahman es silencio»[32].

Nadie cuya vida es todavía una vida activa, nadie todavía espiritualmente bajo el Sol y todavía perfectible, nadie que todavía se propone comprender en los términos de sujeto y de objeto, nadie que todavía es alguien, puede pretender haber rebasado toda necesidad de medios. No se trata de las «posibilidades virtualmente infinitas del alma» (A. C. Bouquet, *The Real Presence*, Cambridge, 1928, p. 85), que sería absurdo negar, sino de *cómo* estas potencialidades pueden reducirse a acto. Uno no tiene más remedio que asombrarse ante la multitud de aquellos que propugnan el acercamiento «directo» a Dios, como si el fin del camino pudiera alcanzarse sin viaje, y de quienes olvidan que una visión inmediata sólo puede ser de aquellos en quienes «la mente ha sido

[32] Un dicho tradicional citado por Śaṇkara en *Brahma Sūtra* III.2.17. Cf. el Hermético «Sólo entonces lo verás, cuando no puedas hablar de ello; pues el conocimiento de ello es silencio profundo, y supresión de todos los sentidos» (Hermes, *Lib.* X.6). De la misma manera que para las Upaniṣads, el Brahman último es un principio «sobre el que no puede preguntarse ninguna pregunta más» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.6), así el Buddha rehusa consistentemente discutir la quiddidad del Nibbāna. En las palabras de Erigena, «Dios no sabe lo que Él mismo es, debido a que Él no es ningún qué», y de Maimónides, «al afirmar algo de Dios, estás apartándote de Él». Las Upaniṣads y el budismo no ofrecen ninguna excepción a la regla universal del empleo conjunto de la *via affirmativa* y la *via remotionis*. No hay nada peculiarmente indio, y todavía menos peculiarmente budista, en la enseñanza de que nosotros no podemos conocer lo que nosotros podemos devenir, lo cual «el ojo nunca vio, ni el oído nunca oyó» (I Cor. 2:9). Mientras tanto, la función de la imagen corporal , verbal, o plástica, o, en cualquier otro sentido, simbólica, es mediadora. Ver también Coomaraswamy, «The Vedic Doctrine of “Silence”».

de-mentada», para emplear una expresión significativa común al Maestro Eckhart, a las Upaniṣads, y al budismo.

Así pues, el problema *presente* no es la propiedad o impropiedad del uso de soportes de contemplación, sino de qué tipo deben ser los soportes de contemplación más apropiados y más eficaces, y del arte de hacer uso de ellos. Para *nosotros*, la obra de arte existe y opera sólo en un nivel de referencia visible y tangible, enteramente humano; al contrario de lo que Dante nos pide, nosotros no nos «maravillamos de la doctrina que se esconde detrás (*s'asconde sotto*) del velo de los extraños versos» (*Inferno* IX.61); los versos solos son suficientes para nosotros. Pero la cosa es muy distinta en un arte tradicional, donde el objeto es meramente un punto de partida y un poste indicador, que invita al espectador al cumplimiento de un acto dirigido hacia esa forma, por cuya causa existe la imagen. El espectador no ha de ser «agradado», sino más bien «transportado»: para ver, como al artista se le ha exigido ver, antes de tomar el pincel o el cincel; para ver al Buddha en la imagen, más bien que una imagen del Buddha. Es una cuestión de *penetración*, en los sentidos más técnicos del término (cf. *Muṇḍaka Upaniṣad* II.2.3): la matizada presentación en colores es meramente una exteriorización conceptual de lo que, en sí mismo, es una claridad perfectamente simple —«De la misma manera que es un efecto de la presencia o ausencia de polvo en una vestidura, que el color sea claro o turbio, así también es el efecto de la presencia o ausencia de una penetración en la Liberación (*āvedha-vaśān muktau*), que la Gnosis sea clara o turbia. Que uno aluda a la profundidad de los Buddhas en el Plano Inmaculado, en los términos de características iconográficas, de maneras, y de actos (*lakṣaṇa-sthāna-karmasu*) es una mera pintura coloreada en el espacio»[33].

[33] Ver la edición de Sylvain Lévi del *Mahāyāna Sutrālaṃkāra* de Asaṇga, 2 vols. (París, 1907, 1911), I, 39-40; II, 77-78. Lévi no ha comprendido completamente *laksaṇa-sthāna*; la referencia es a la

O también, y con referencia igualmente a la imaginería verbal y visual, al Buddha se le hace decir que la expresión metafórica «se aduce a manera de ilustración… debido a la gran flaqueza de los niños… yo enseño como lo hace el maestro pintor, a su pupilo, que dispone sus colores en razón de una pintura, pintura que no se encuentra en los colores, ni en el fondo, ni en el contorno. La pintura se idea en colores sólo para hacerla atractiva a[34] las criaturas: lo que se enseña literalmente es impertinente; el Principio elude la letra[35]. Al ocupar un sitio entre las cosas[36], lo que yo enseño realmente es el Principio como lo comprenden los Contemplativos[37]: una reversión espiritual que evade todas las formas del pensamiento. Lo que yo enseño no es una doctrina para niños, sino

---

iconografía descriptiva del arte narrativo y visual. En *A Survey of Painting in the Deccan* (Londres, 1937), pp. 27 y 203, nota 31, Stella Kramrisch ha errado la referencia del pasaje: «pintar con colores en el espacio» es una expresión proverbial que implica «intentar lo imposible» o «esfuerzo hecho en vano», como, por ejemplo, en *Majjhima Nikāya* I.127, donde se señala que un hombre no puede pintar en colores en el espacio, debido a que «el espacio es sin forma o indicación». Lo que Asaṇga está diciendo, es que considerar cualquier representación del Principio transcendente, como él es en sí mismo, no es más que un sueño vano; la representación tiene un valor meramente temporario, comparable al de la barca ética, en la bien conocida parábola de la barca (*Majjhima Nikāya* I.135).

Sin embargo, como lo expresan los Sādhanas, es sobre un fondo de «espacio en el corazón» como debe imaginarse la pintura que «no está en los colores»; de la misma manera que la «pintura del mundo» de Śaṇkarācārya (a saber, el cosmos inteligible visto en el *speculum aeternum*) es «pintada por el Espíritu en el lienzo del Espíritu». Y debido a que la pintura se ha imaginado así como una apariencia manifestada sobre un terreno *infinito*, la pintura (de Amida, por ejemplo) pintada en colores efectivos y sobre lienzo, destaca sobre un trasfondo análogo de extensión *indefinida*.

[34] *Karṣaṇārthāya*: la noción coincide con el concepto platónico y escolástico de la cualidad *convocativa* de la belleza. Cf. *Mathnawī* I.2770, «La apariencia risueña de la pintura es por amor de ti; para que por medio de esa pintura pueda establecerse la realidad».

[35] «Elude» es precisamente el «s'asconde sotto» de Dante. «El lenguaje no alcanza la verdad; pero la mente (νοῦς = *manas*) tiene un poder vigoroso, y cuando ha sido llevada a alguna distancia en su vía por el lenguaje, alcanza la verdad» (Hermes I.185).

[36] Es decir, al nacer, y al hacer uso, por consiguiente, de figuras materiales, al hablar parabólicamente, etc.

[37] *Tattvam yogīnām:* cf. *Ṛg Veda Saṁhitā* X.85.4, «De quien los brahmanes comprenden como Soma, nadie saborea jamás, nadie saborea que more sobre la tierra», y *Aitareya Brāhmaṇa* VII.31, «Es metafísicamente (*parōkṣena*) como él obtiene la bebida de Soma, no es literalmente (*pratyakṣam*) como [la bebida] es participada por él».

para los Hijos del Conquistador. Y del mismo modo que todo lo que yo puedo ver de una manera diversificada no tiene ningún ser real, así es la doctrina pictórica comunicada de una manera irrelevante. Todo lo que no se adapta a las personas que han de ser enseñadas no puede llamarse una "enseñanza"… Los Buddhas adoctrinan a los seres acordemente a su capacidad mental»[38]. Esto equivale a decir, con San Pablo, «Os he alimentado con leche y no con carne: pues hasta ahora no erais capaces de soportarla, ni todavía sois capaces» (I Cor. 3:2): «La carne fuerte pertenece sólo a quienes son de plena edad» (Heb. 5:14).

Sólo el que *ha* alcanzado una Gnosis inmediata puede permitirse prescindir de la teología, el ritual, y la imaginería: el Comprehensor ha encontrado lo que el Viajero todavía busca. Muy a menudo, esto se ha malinterpretado en el sentido de que, deliberadamente, se oculta algo a aquellos que tienen que depender de medios, o que, incluso, se les dispensan los medios como si se intentara mantenerlos con ellos en la ignorancia; hay quienes piden una suerte de educación universal obligatoria en los misterios, suponiendo que un misterio no es nada más que un secreto comunicable, aunque hasta ahora incomunicado, y nada diferente en tipo de los temas de la instrucción profana. Muy lejos de esto, pertenece a la esencia de un misterio, y sobre todo a la del *mysterium magnum*, que no puede comunicarse, sino únicamente realizarse[39]: todo lo que puede comunicarse son sus soportes externos o expresiones simbólicas; el Gran Trabajo debe hacerlo cada uno por sí mismo. Las palabras atribuidas al Buddha arriba, no son en modo alguno contradictorias del principio de la mano abierta (*varada mudrā*) o de la mano expositoria (*vyākhyāna mudrā*). El Buddha jamás es inelocuente:

[38] *Laṇkāvatāra Sūtra* II.112-114.

[39] «Este tipo de cosa no puede enseñarse, hijo mío; pero Dios, cuando así lo quiere, lo trae a nuestra memoria» (Hermes, *Lib.* XIII.2).

las puertas solares no están ahí para excluir, sino para admitir; nadie puede ser excluido por nadie excepto por sí mismo. La Vía ha sido señalada en detalle por cada Precursor, que *es*, él mismo, la Vía; lo que hay al final del camino no se revela, ni siquiera por aquellos que lo han alcanzado, debido a que no puede decirse ni aparecer: el Principio no está jamás en ninguna semejanza.

¿De qué tipo son, entonces, los soportes de contemplación más apropiados y más eficaces?. Apenas será posible citar un texto indio autorizado que condene explícitamente el uso de imágenes antropomórficas, distinguiéndolas de las imágenes anicónicas. Sin embargo, hay una fuente budista, la del *Kālinga-bodhi Jātaka*, en la que se refleja todavía claramente lo que debe haber sido la posición primitiva. Se pregunta al Buddha qué tipo de santuario, sagrario, o símbolo (*cetiya*)[40] puede representarle apropiadamente en su ausencia.

[40] *Cetiya*, *caitya*, se derivan generalmente de *ci*, «apilar», usado originalmente en conexión particular con la construcción de un altar del fuego o una pira funeraria, y esto no carece de significación en conexión con el hecho, que ha de examinarse abajo, de que la imagen del Buddha hereda realmente los valores del altar védico. Pero, como el Jātaka mismo aclara, un *caitya* no es necesariamente un stūpa, ni algo construido, sino un substituto simbólico de cualquier tipo que ha de *considerarse como* el Buddha en su ausencia. Debe asumirse al menos una conexión hermenéutica de *ci*, «edificar», con las raíces estrechamente emparentadas *ci* y *cit*, mirar, considerar, conocer, y pensar o contemplar; es en este sentido, por ejemplo, como se usa *cetyaḥ* en *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.I.5, «Tú, oh Agni, nuestro medio de cruce, *tienes-que-ser-conocido-como* refugio eterno y padre y madre del hombre», epítetos que, además, se han aplicado todos también al Buddha. En *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.2.3.9 es explícito que *citi* («plataforma», de la raíz *ci*) se llama así debido a que ha sido «visto en meditación» (*cetayamāna*, de la raíz *cit*). Los fuegos «dentro de vosotros», de los que los fuegos del altar externo son sólo los soportes, se «apilan intelectualmente», o son «apilados de sabiduría» (*manasācitaḥ*, *vidyācitah*, de la raíz *ci*, *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.3 y 12). Cf. «*Cetiya*» en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Pāli»; y Coomaraswamy, «*Prāṇa-citi*», 1943.

La asimilación de *ci* a *cit*, en conexión con una operación cuyo propósito principal es «edificar» al sacrificador mismo, entero y completo, tiene un sorprendente paralelo en el desarrollo semántico de la palabra «edificio», puesto que el «edificio» era originalmente un hogar (*aedes*) y las raíces afines griega y sánscrita αἴθω e *idh* son «encender». El hogar, que es un altar tanto como un lugar para el fuego, establece la casa (como en *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.1.1. y 4). Así pues, de la misma manera

La respuesta es que él puede ser representado apropiadamente por un árbol Bodhi[41] (un *paribhoga-cetiya*, *Mahāvaṃsa* I.69), ya sea durante su vida o después de la Despiración, o por reliquias corporales después de su Deceso; la iconografía «indicativa» (*uddesika*)[42] de una imagen antropomórfica se condena como «sin fundamento y conceptual, o

---

que *aedes* deviene «casa», así también «edificar» es, en un sentido más general, «construir»; y el significado de «construir espiritualmente» conserva los valores originales sagrados del hogar. Paralelo también a «edificar» y a *idh* es el pāli *samuttejati*, literalmente «encender» por medio de un discurso «edificante» (*Dīgha Nikāya* II.109, etc.), sin duda con una referencia última al «Agnihotra interno» en el que el corazón deviene el hogar (*Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.12, *Śāṇkhāyana Āraṇyaka* X; *Saṁyutta Nikāya* I.169).

[41] Esta no es, por supuesto, una posición exclusivamente budista. Los Vedas ya hablan del Gran Yakṣa (Brahman) que se mueve sobre las aguas en una corriente ígnea, en el centro del universo, en la semejanza de un Árbol (*Atharva Veda Saṁhitā* X.7.32); y a este Arbusto Ardiente, la Única Higuera, se le llama en las Upaniṣads el «único Despertador» (*eka sambodhayitṛ*) y soporte sempiterno de la contemplación de Brahman (*dhiyālamba*, *Maitri Upaniṣad* VII.11). En *Śāṇkhāyana Āraṇyaka* XI.2 el Brahman espirante es «como si fuera un gran árbol, de pie con sus raíces mojadas» [Cf. *Mahāvaṃsa* I.69].

[42] Cf. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, pp. 4-6. Ahora traduzco *uddesika* por «indicativo», en vista del examen por Louis de la Vallée Poussin en *Harvard Journal of Asiatic Studies* II (1937), 281-282. Del pasaje que cita del *Yogaśāstra* de Asaṇga es evidente que *uddiśya* significa «indicativo del Buddha»; los ejemplos que se dan de tales símbolos indicativos son «stūpa, construcción, y templete antiguo o moderno». Si fue sólo más tarde cuando *uddesika cetiya* vino a significar también «imagen del Buddha» (*tathāgata paṭimā*), esto significaría que el Jātaka no tiene ninguna referencia de imágenes del Buddha; alternativamente, debe sostenerse que las imágenes del Buddha han sido desaprobadas, con otros símbolos indicativos, como «arbitrarias». El sentido peyorativo de *anudissati*, «apunta a», puede observarse en *Dīgha Nikāya* II.354. El resultado evidente, de que las imágenes del Buddha fueron ignoradas, o condenadas, basta para nuestros propósitos, a saber, la demostración del rastro de una actitud originalmente anicónica.

Curiosamente, la posición iconoclasta budista es como la de Sextus Empiricus (*Adversus dogmáticos* II. 146 sig.), que distingue entre signos «conmemorativos» (ὑπομνηστικόν) y signos «indicativos» (ἐνδεικτικόν), y que rechaza los segundos en base a que los primeros están, o han estado, en asociación íntima con las cosas que nos recuerdan, mientras que para los segundos no hay modo de demostrar que ellos significan lo que se dice que significan. Se puede honrar la memoria del maestro humano que fue; pero fue en el Dhamma, y es todavía sólo en el Dhamma, su doctrina, donde puede ser visto realmente; cf. la historia del excesivo apego de Vakkali a la forma visible del Buddha, citada en Coomaraswamy, «*Saṃvega*: Shock Estético». Al mismo tiempo, no debe perderse de vista que mientras Sextus Empiricus es un escéptico, incluso en el sentido moderno, el budista *no* es un «positivista».

convencional» (*avatthukam manamattakam*). Se verá que la expresión corresponde a la del Brāhmaṇa como se cita arriba: *manamattakam = manomatam.*

Antes de proceder a preguntar cómo pudo ser que, después de todo, se aceptara una imagen antropomórfica, debemos eliminar algunas consideraciones ajenas al problema. En primer lugar, debe comprenderse que aunque aquí hay implícito un problema iconoclástico, puede decirse que el adviento de la imagen se «pospuso» por una cuestión de conveniencia, y sin referencia a la supuesta posibilidad de una localización real[43] o fetichismo, y que fue también por una cuestión de conveniencia que la imagen se realizara cuando se sintió una necesidad de ello; y en segundo lugar, que el recurso a una imaginería antropomórfica no implica, en modo alguno, intereses tan humanistas o naturalistas como los que llevaron a la subordinación de la forma a la figura en el arte europeo después de la Edad Media, o en el arte griego después del siglo sexto a. C. La cuestión de la localización se ha malentendido completamente. Si es prácticamente verdadero que «el

[43] La cuestión es al mismo tiempo de localización y de temporalidad. En las devociones personales indias, es típico hacer uso de una imagen de arcilla, que se consagra temporalmente y que se deshecha después del uso, cuando se ha despedido a la Presencia; de la misma manera, la iglesia cristiana deviene la casa de Dios, específicamente, sólo después de la consagración, y, si se desconsagra formalmente, puede usarse para cualquier otro propósito secular sin ofensa. El rito, como la Natividad temporal , es necesariamente eventual; el evento temporal puede tener lugar en *cualquier parte*, debido justamente a que su referencia es a una omnipresencia intemporal. En cualquier caso, no se trata de una contradicción, como entre un «Dios extenso en el espacio» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 52) y una presencia especial en un punto dado del espacio; la extensión en el espacio es ya una localización, en el mismo sentido en que la procesión es una aparente moción. De un Dios, «en quien nosotros vivimos y nos movemos y tenemos nuestro ser», nosotros no podemos decir que Él está en el espacio como estamos nosotros, sino más bien que Él *es* el «espacio» en el que nosotros somos. Pero toda la Escritura emplea un lenguaje en términos de tiempo y espacio, adaptado a nuestra capacidad; así pues, si ha de evitarse esto, no es sólo la imagen visual la que debe ser hecha pedazos. El iconoclasta no siempre comprende todas las implicaciones de su ideal: no puede decirse de alguien que todavía sabe que él es, que todos sus ídolos han sido destruidos.

Espíritu omnipresente *está* donde él actúa, o donde nosotros estamos *presenciando*-le» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 84), es igualmente verdadero que éste «donde», está *dondequiera* que se establece un centro, o que se erige debidamente una imagen u otro símbolo: es más, el símbolo puede llevarse incluso de un lugar a otro. No se trata de que el Espíritu esté, por lo tanto, en un lugar más que en otro, o que pueda ser transportado, sino que nosotros, y nuestros soportes de contemplación (*dhiyālamba*), estamos necesariamente en un lugar u otro. Si la utilidad del símbolo es funcionar mediatamente, como un puente entre el mundo de la posición local y un «mundo» que no puede atravesarse ni describirse en términos de tamaño, es suficientemente evidente que la punta de aquí, de un puente tal, debe estar en alguna parte; y, de hecho, está dondequiera que comienza nuestra edificación: el procedimiento es siempre desde lo conocido a lo inconocido: es la otra punta del puente la que no tiene posición.

Por fetichismo, nosotros entendemos una atribución, a los símbolos físicamente tangibles, de los valores que realmente pertenecen a su referente, o, en otras palabras, una confusión de la forma de hecho con la forma esencial. Es un fetichismo de este tipo, el que los textos budistas desaprueban cuando emplean la metáfora del dedo que señala a la luna, y ridiculizan al hombre que no quiere o no puede ver nada sino el dedo. El entendimiento estético moderno, hace fetiches de las obras de arte tradicionales, precisamente en este sentido. Ciertamente, nuestra actitud propia es tan natural y obstinadamente fetichista, que nos sorprende descubrir y nos negamos a creer que, en el budismo, se da por establecido que «aquellos que consideran las imágenes de tierra, no veneran a la arcilla como tal, sino que, sin considerarlas para nada en este respecto, veneran a los Inmortales que ellas representan» (*amarasaṃjñā*, *Divyāvadāna*, cap. 26). De la misma manera, Platón

distingue entre las «imágenes sin alma» y los «dioses en-almados» que ellas representan; «y, sin embargo, nosotros creemos que cuando rendimos culto a las imágenes, los dioses son bondadosos y están bien dispuestos hacia nosotros» (*Leyes* 931A). Así también, en la práctica cristiana «se rinde veneración, no a los colores o al arte, sino al prototipo» (San Basilio, *De spir. sanct.* c. 18, citado en los *Hermeneia* de Athos), y «nosotros hacemos imágenes de los Seres Sagrados para conmemorar-*los* y venerar-*los*» (Epiphanius, Frag. 2), cf. Plotino, *Enéadas* IV.3.11. «¡Cuán osado es incorporar lo que es sin cuerpo!. Sin embargo, el icono nos conduce a la recordación intelectual de las Esencias Celestiales» (*Greek Anthology* I.33).

En lo que concierne al segundo punto, bastará decir que «antropomórfico», en el sentido en el que esta palabra es apropiada a las imágenes indias, no implica «naturalista»; la imagen del Buddha no es en ningún sentido un retrato, sino un símbolo; ciertamente, tampoco hay ninguna imagen india de ninguna deidad que no proclame, por su constitución misma, que «esto no es la semejanza de un hombre»; la imagen está desprovista de toda semblanza de estructura orgánica; no es un reflejo de algo que se haya visto físicamente, sino una forma o fórmula inteligible. Incluso los cánones de la proporción difieren para los dioses y para los hombres[44].

Incluso en el presente día, sobrevive en la India un extenso uso de ingenios geométricos (*yantra*), u otros símbolos anicónicos, como los soportes de elección de la contemplación. En último análisis, si el

[44] La imagen de pigmento o de piedra, «indicativa» del Buddha, es tanto una imagen del dios, «de quien es la imagen», como lo es la imagen de carne o de palabras: cada una es «un dios sensible en la semejanza del dios inteligible» (εἰκὼν τοῦ νοητοῦ [θεοῦ] θεὸς αισθητός, Platón, *Timeo* 92). Nosotros no necesitamos rehuir la identificación implícita del *aparinibbuto* Tathāgata con ὁ κόσμος οὗτος, en el sentido de que el universo es su *cuerpo*.

intelectual ha preferido siempre el uso de símbolos abstractos y algebraicos, o vegetales, o theriomórficos, o incluso naturales, uno no puede evitar acordarse de la posición de Dionisio, a quien, igualmente, parecía más apropiado que las verdades divinas se expusieran por medio de imágenes, en sí mismas de un tipo menos noble, más bien que más noble (donde, en sí mismo, el tipo más noble es el de la humanidad): «Pues entonces», como prosigue Santo Tomás, «es evidente que estas cosas no son descripciones literales de las verdades divinas, lo cual podría haber estado abierto a la duda si se hubieran expresado bajo la figura de cuerpos más nobles, especialmente para aquellos que no podían considerar nada más noble que los cuerpos» (*Sum. Theol.* I.1.9). Lo que el Buddha anticipaba, no era que la figura de piedra pudiera haber sido adorada nunca literalmente como tal, sino que pudiera llegar a considerarse como un hombre, a quien negaba de sí mismo que fuera «un hombre, o un dios, o un daimon», uno entre otros, y que, de hecho, no hubiera «devenido nadie». El Buddha pronosticaba, precisamente, una interpretación humanista de la «vida», tal como la que lleva al erudito moderno a desentrañar un «núcleo histórico», por la eliminación de todos los «elementos míticos», y a repudiar cualquier atribución de omnisciencia a quien era apropiada la designación de «Ojo en el Mundo». Son justamente aquellos «que no pueden considerar nada más noble que los cuerpos»[45] quienes, en los tiempos modernos, no han descubierto en la Deidad encarnada, cristiana o budista, nada más que el hombre; y a éstos, sólo podemos decirles que «su humanidad es un

[45] Una sorprendente anticipación del punto de vista del Renacimiento. «Los eventos por venir arrojan sus *sombras* delante». «Por la familiaridad con los cuerpos, muy fácilmente, aunque muy perniciosamente, se puede llegar a creer que todas las cosas son corporales» (San Agustín, *Contra Académicos* XVII.38); como dijo Plutarco, uno puede estar tan preocupado con el «hecho» obvio, como para no ver la «realidad», y confundir Apolo con Helios (*Moralia* 393D, 400D, 433D), «el sol a quien todos los hombres ven» con «el Sol a quienes pocos conocen con la mente» (*Atharva Veda Saṁhitā* X.8.14).

obstáculo mientras se aferren a ella con placer mortal» (Maestro Eckhart).

La posición iconólatra, desarrollada en la India desde el comienzo de la era cristiana en adelante, está en contradicción aparente con lo que se ha inferido en el *Kālinga-bodhi Jātaka*. Sin embargo, es la posición iconoclasta, la del arte «mazdeísta» y «septentrional» de Strzygowski, la que determinó la naturaleza abstracta y simbólica de la imagen antropomórfica; y puede decirse que responde de ello el hecho de que, en la India, no haya tenido lugar nunca un desarrollo naturalista hasta que se adoptó la idea de la representación, proveniente de Europa, en el siglo diecisiete. El hecho de que el *Śukranītisāra* condene el retrato, al mismo tiempo que exalta la hechura de imágenes divinas, ilustra muy bien cómo la consciencia India ha sido consciente de lo que se ha llamado «la ignominia implícita en el arte figurativo» — una ignominia estrechamente vinculada a la de la obsesión con el punto de vista histórico, por encima del cual, en la India, siempre se ha preferido el punto de vista mítico. Los paralelos entre el desarrollo artístico indio y cristiano son tan estrechos que ambos pueden describirse con las mismas palabras. Si, como Benjamin Rowland observa acertadamente, «Con las esculturas de Hadda y la decoración coetánea de los monasterios de Jaulian (Taxila), la escuela de Gandhāra propiamente dicha tocó a su fin. Las contracorrientes de influencia, provenientes de los talleres de la India central y oriental, casi habían transformado, la imagen indo-griega del Buddha, en la norma ideal para la representación de Sakyamuni que prevaleció en Mathura y Sarnath y Ajaṇṭā»[46], ello sólo pudo deberse a que se sintió un entendimiento de la impropiedad de todo estilo expresamente humanista; ya se había formado una idea del «tipo del Buddha», «pero el ideal de representación helenístico, el naturalismo

[46] «A Revised Chronology of Gandhāra Sculpture», *Art Bulletin*, XVIII (1936), 400.

arraigado, rebasado y ordinario de un milenio, fue incapaz de llevarla a cabo. De aquí la excesiva rareza [en la propia India] del tipo griego de Cristo [Buddha], y su pronta substitución por el tipo semítico [Indio]»[47]. Además, puede señalarse un paralelo en los efectos del iconoclasmo europeo sobre la naturaleza del arte bizantino: «El resultado principal de la controversia fue la formulación de una iconografía rígida, que fue suficiente para impedir, de una vez por todas, todo deslizamiento hacia un naturalismo sin significado. En adelante, la pintura, la representación humana, se ideó como una ilustración de la Realidad, y como un vehículo de las emociones humanas más profundas… Aunque el precio de la libertad del artista, en esta elevación del arte a su función más alta, la defensa del iconódulo, elevado por la controversia a un altísimo nivel filosófico, también jugó una parte… El contenido principal del iconódulo fue este: que las pinturas, como las estatuas para Plotino [IV.3.11], fueran un medio de comunicación efectivo con el universo extra-terrestre[48]… La incumbencia del artista era evocar, a través de las pinturas, no este mundo, sino el otro… que el contemplador pudiera alcanzar, a través del recordatorio de estos eventos, la comunicación efectiva, durante su vida en la tierra, con ese firmamento del arbitraje divino, del que la iglesia latina enseñaba sólo la esperanza post-humana»[49]. Estas distinciones entre los puntos de vista bizantino y romano son análogas a las diferencias entre los puntos de vista del

[47] Adaptado de Robert Byron y David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting* (Londres, 1930), p. 56, con la adición de las palabras entre corchetes.

[48] «En estos contornos, hijo mío, hasta donde es posible, he trazado una semejanza (εἰκών) de Dios para ti; y si tú contemplas esta semejanza con los ojos de tu corazón (καρδίας ὀφθαλμοῖς, islámico *'ayn-i-qalbi*), entonces, hijo mío, créeme, encontrarás la vía hacia lo alto; o más bien, la visión misma te guiará en tu vía» (Hermes, *Lib.* IV. 11b; cf. Hermes, *Asclepios* III.37 sig.).

[49] Byron and Rice, *Birth of Western Painting*, pp. 67, 78. En ambos casos, más que una cuestión de invención de una iconografía *ad hoc*, se trataba de una cuestión de reconocimiento y de ratificación de una iconografía y de un simbolismo, que no era ni cristiana ni budista, sino universalmente solar.

mahāyāna y del hīnayana, y entre el arte más o menos didáctico de Sāñcī y las epifanías de Bamiyān, Ajaṇṭā y Lung Men.

No sabemos si la desaprobación de una semejanza «indicativa» (*uddesika*), que hemos citado como proveniente del Jātaka, tiene o no la intención de referirse a las antiguas listas de los *lakkhaṇas*, o las treinta y dos peculiaridades iconográficas mayores y las ochenta peculiaridades iconográficas menores de la «Gran Persona». Ciertamente, debe haber sido de acuerdo con estas prescripciones como, antes de que se hubiera hecho ninguna otra imagen, debe haberse considerado una imagen mental del Buddha; y es igualmente cierto que siempre se ha sostenido que la validez de las imágenes mismas se basa en una traducción exacta de estas peculiaridades, o de tantas de ellas como puedan realizarse en cualquier material trabajado. Para el budista, la iconografía es arte; ese arte por el que trabaja. La iconografía es a la vez la verdad y la belleza de la obra: la verdad, debido a que ésta es la forma imitable de las ideas que han de expresarse, y la belleza debido a la coincidencia de la belleza con la exactitud —el *integratio sive perfectio* escolástico— y en el sentido en el que una ecuación matemática puede ser «bella». Como lo señala una inscripción China, «He esculpido una belleza maravillosa… todas las peculiaridades iconográficas se han exhibido sublimemente» (Chavannes, *Mission archéologique*, I.1.448). En la visión tradicional del arte no hay ninguna belleza que pueda ser separada de la inteligibilidad; ningún otro esplendor que el *splendor veritatis*.

La autenticidad y la legítima herencia de las imágenes del Buddha, se establece por referencia a lo que se supone que son originales creados en el propio tiempo de la vida del Buddha, y, ya sea efectivamente o ya sea virtualmente, por el Buddha mismo, en concordancia con lo que se ha dicho arriba con respecto a una manifestación iconométrica. Las

capacidades del artista, ejercidas en los niveles de referencia empíricos, no habrían bastado para la operación dual de la imaginación y la ejecución. El Buddha «no puede ser aprehendido»; lo que se requería no era una observación, sino una visión. Ello nos recuerda el hecho de que, de la misma manera, algunas imágenes cristianas se han considerado como «no hechas por manos» (ἀχειροποίητοι). Carece de importancia, desde el punto de vista presente, que las leyendas de las primeras imágenes no puedan interpretarse como registros de hechos históricos: lo que es importante para nosotros es que la autentificación de las imágenes mismas no es histórica sino ideal. O bien el artista se transporta a un cielo donde toma nota de la apariencia del Buddha, y seguidamente usa esto como modelo, o el Buddha mismo proyecta la «sombra» o los lineamentos de su semejanza (*nimitta*), que los pintores no pueden aprehender, pero que deben llenar de colores, y animar[50] con la adición de una «palabra» escrita, de manera que todo se hace «como está prescrito» (*yathā saṃdiṣṭam*, *Divyāvadāna*, cap. 27); o finalmente, la imagen la hace un artista que, después de que se ha hecho el trabajo, se revela de hecho como el futuro Buddha Maitreya[51].

Interpretada así, la iconografía ya no puede considerarse más como un producto de realización o idealización convencional sin fundamento, sino que deviene un medio de verificación; la forma no es de invención humana, sino revelada y «vista», de la misma manera que las

[50] Decimos deliberadamente «animan» debido a que la inscripción de un texto esencial (usualmente la fórmula *ye dharmā*, etc.), o la inclusión de un texto escrito dentro del cuerpo de una imagen de metal o de madera, implica una elocuencia, y así han de comprenderse, mucho más literalmente de lo que podría suponerse, las palabras de una inscripción China, «el artista pintó una semejanza *que habla*» (Chavannes, *Mission archéologique*, I, 497). Sólo tenemos que alterar muy ligeramente las palabras del Buddha, «El que ve la Palabra, Me ve», para hacerlas decir, «El que ve mi Imagen, escucha mi Palabra».

[51] Samuel Beal, *Hsüan-tsang, Si-yu-ki; Buddhist Records of the Western World* (Londres, 1884) II, 121.

encantaciones védicas se consideran como reveladas y «escuchadas». En principio, no puede haber ninguna distinción entre visión y audición. Y de la misma manera que no puede decirse que algo se ha pronunciado inteligiblemente a menos de que se pronuncie en algunos términos, así, no puede decirse que algo se ha revelado a menos de que se revele en alguna forma[52]. Todo aquello que puede considerarse como anterior a la formulación, es sin forma y no en una semejanza ; el significado y su vehículo sólo pueden considerarse como concreados. Y esto implica que toda validez que incumbe al significado, incumbe también al símbolo en el que se expresa; si los últimos son de alguna manera menos inevitables que los primeros, el significado propuesto no se habrá transmitido, sino traicionado.

No necesitamos agregar que todo lo que se dice en el párrafo precedente incumbe al arte en el artista, arte que es ya una expresión en unos términos, o una idea en una forma imitable; y que es válido, independientemente de si se ha expresado o no, efectivamente, alguna palabra mimética, o de si se ha hecho o no, efectivamente, alguna imagen en piedra o en pigmento; aunque no es históricamente verdadero que no se haya hecho ninguna imagen tangible del Buddha antes del comienzo de la era cristiana, no es menos cierto que se había concebido una imagen esencial, no hecha por manos, y que incluso se había expresado verbalmente, en los términos de las treinta y dos peculiaridades mayores y de las ochenta peculiaridades menores de la

[52] Debemos evitar una distinción artificial entre «términos» y «formas». El símbolo puede ser verbal, visual, dramático, o incluso alimentario; el uso de un material es inevitable. No es el tipo de material lo que importa. Es con perfecta lógica como los budistas tratan igualmente la imaginería verbal y visual; «¿Cómo podría demostrarse la Personalidad Luminosa, de otro modo que por una representación de colores y peculiaridades iconográficas? ¿Cómo podría comunicarse el misterio, sin recurrir al lenguaje y al dogma?». Las figuras esculpidas de Buddhas y Bodhisattvas «proporcionan a los hombres de conocimiento un medio de elevarse a sí mismos a la perfección de la verdad» (inscripciones chinas, Chavannes, *Mission Archéologique*, I, 501, 393).

«Gran Persona»; cuando hubo de hacerse la primera imagen, ya existían los «medios de operación verificados». Si, finalmente, el artista hizo una figura correspondiente en piedra o en pigmento, sólo estaba haciendo lo que el imaginero indio ha hecho siempre, y de acuerdo con instrucciones tan familiares como las del *Abhilaśitārthacintāmaṇi*, donde se dice que el pintor «Pinta en el muro lo que se ha visto en la contemplación (*tad dhyātam bhittau niveśayet*)». Incluso para Alfred Foucher, que sostenía que las imágenes más primitivas del Buddha son las de la escuela de Gandhāra y el producto de una colaboración entre el artista helenista y el patrón budista indio, la prescripción o el concepto de la obra a hacer era Indio; el artista helenista sólo cumplía la operación servil, y el patrón indio permanecía responsable del acto de imaginación libre[53]. Por otra parte, los escultores de Mathurā, tenían a su disposición no sólo la imagen visual de la «Gran Persona» como se define en los textos pāli, sino también la tradición de los tipos en posición de pie de los colosales Yakṣas de los siglos precedentes a. C.; y para la figura sedente, tenían también una tradición cuyo comienzo debe haber precedido a los tipos de Śiva en la cultura del valle del Indo del tercer milenio a. C. La imagen del Buddha vino a la existencia debido a que se sintió una necesidad de ella, y no debido a que se sintió una necesidad de «arte».

Tradicionalmente, la práctica de un arte no es como lo es para nosotros, una actividad secular, ni tampoco una cuestión de «inspiración» afectiva, sino un rito metafísico; puesto que, no son sólo las primeras imágenes, las que son formalmente de origen suprahumano. De hecho, no puede trazarse ninguna distinción entre el arte y la contemplación. Lo primero que se requiere de un artista, es que se retire

[53] Nos inclinamos más a estar de acuerdo con Rowland en que «la escuela de Gandhāra vino a la existencia sólo poco antes de la accesión de Kanishka en el siglo segundo de la era Cristiana» («A Revised Chronology of Ghandāra Sculpture», p. 399), lo que hace que las imágenes más antiguas de Gandhāra y las de Mathurā sean casi contemporáneas, o da alguna prioridad a las últimas.

de los niveles de percepción humanos a los niveles de percepción celestiales; en este nivel, y en un estado de unificación, donde ya no es visible nada externo a sí mismo, el artista ve y realiza, es decir, deviene, lo que después tiene que representar en el material trabajado. Esta identificación del artista con la forma imitable de la idea que ha de expresarse, se recalca repetidamente en los libros indios, y responde a la asumición escolástica de que, como se expresa en las palabras de Dante, «ningún pintor puede pintar un rostro si primero de todo no se ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser».

Así pues, el artista posterior no está imitando el aspecto o el estilo visual de las primeras imágenes, que puede no haber visto nunca, sino su forma; la autenticidad de las imágenes posteriores no depende de un conocimiento accidental (tal como ese por el que se construye nuestro «gótico moderno»), sino de un retorno a la fuente en un sentido completamente diferente. Es justamente esto lo que se expresa tan claramente en la leyenda de la imagen del Buddha de Udāyana, que se dice que voló por el aire a Khotān (Beal, *Hsüan-tsang*, II, 322) y estableció así la legitimidad del linaje de la iconografía del Asia Central y de China[54]. «Volar por el aire» es siempre una tecnicidad que implica una independencia de la posición local y la capacidad de alcanzar cualquier plano de percepción deseado: una forma o una idea es «alada», precisamente en el sentido de que, como el Espíritu, está dondequiera que opera o está siendo contemplada, y no puede ser una propiedad privada. Lo que la leyenda nos dice, no es que una imagen de piedra o de madera volara por el aire; lo que nos dice es que el artista de Khotān vio lo que el artista de Udāyana había visto, es decir, la forma esencial de la

[54] Para una imagen llamada «de Udāyana» en Lung Men, ver Chavannnes, *Mission archéologique*, I, 392, y Paul Mus, «Le Buddha paré», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, XXVIII (1928), 249.

primera imagen: esa misma forma que el artista de Udāyana había visto antes de volver a la tierra y tomar el cincel o el pincel.

Así pues, debe trazarse una distinción muy clara entre un procedimiento arcaizante, que no implica más que una operación de copiado servil, y la contemplación repetida de una y la misma forma o idea, de una manera que estará determinada por el modo o la constitución del conocedor, lo cual constituye la libre operación del artista cuyo estilo es suyo propio. La distinción es la que hay entre una escuela de arte académico y una escuela de arte tradicional, donde la primera es sistemática, y la segunda consistente. Que el «Arte haya fijado los fines y haya verificado los medios de operación», asegura una inmutabilidad de la idea en su forma imitable —la idea del sol, por ejemplo, es *siempre* un símbolo adecuado de la Luz de las luces— pero no es en modo alguno una contradicción de otro dicho escolástico, a saber, que «Para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma». Que la operación interior del artista se llame propiamente «libre», se debe a que hay una *renovación* sin fin del acto imaginativo; y la evidencia de esta libertad existe en el hecho de una secuencia de estilos, observable siempre en un arte tradicional, seguido de generación en generación; es el académico el que repite las formas de los órdenes «clásicos» como un papagayo. Ciertamente el artista tradicional está expresando siempre, no su «personalidad» superficial, sino a sí mismo, puesto que él mismo se ha hecho eso que tiene que expresar, y se ha entregado *devotamente* al bien de la obra que ha de hacerse. Lo que tiene que decir permanece lo mismo. Pero él habla en el lenguaje estilístico de su propio tiempo, y si fuera de otra manera no sería elocuente, pues, para repetir las palabras del *Laṇkāvatāra Sūtra* ya citadas, «Todo lo que no se adapta a aquellas personas que tienen que ser enseñadas, no puede llamarse una “enseñanza”».

No sólo el artista, sino también el patrón, se entrega *devotamente;* y no lo hace meramente con la donación de su «hacienda», para sufragar el costo de la operación, sino también en un sentido espiritual, ritual, y simbólico, de la misma manera que el cristiano, cuando no es meramente un espectador de la Misa, sino que participa en lo que se está celebrando, se sacrifica a sí mismo. Es mérito de Paul Mus haber reconocido por primera vez que los valores esenciales del sacrificio védico se heredan y sobreviven en la iconolatría posterior; por ejemplo, el patrón regio, dona exactamente su propio peso en oro para que se haga una imagen, imagen que también, al mismo tiempo, se hace de acuerdo con un canon o proporción verificado, y que emplea como módulo una medida tomada de su propia persona; y cuando se ha hecho la imagen, el patrón mismo y su familia se ofrecen a ella, para ser redimidos seguidamente a un gran precio. Justamente de la misma manera, la estatua del patrón se edifica literalmente en el altar védico, y el sacrificador mismo se ofrece en el altar —«Ese fuego sacrificial sabe que "Él ha venido a darse a mí"» (*paridāṃ me*, *Śatapatha Brāhmaṇa* II.4.1.11). Como lo expresa Mus, «De hecho, es bien sabido que la construcción del altar del fuego es un sacrificio personal velado. El sacrificador *muere*, y sólo bajo esta condición alcanza el cielo: al mismo tiempo, esto es sólo una muerte temporaria, y el altar, identificado con el sacrificador, es su substituto. Reconocemos francamente una significación análoga en la identificación del rey con el Buddha, y en particular en la manufactura de estatuas, en las que la fusión de las personalidades se efectúa materialmente. Es menos una cuestión de apoteosis que de *devotio*. El rey se da al Buddha, proyecta su personalidad en él, al mismo tiempo que su cuerpo mortal deviene la "huella" terrenal de su modelo divino… La actividad artística de la India, como hemos indicado, ha exhibido siempre la huella del hecho de que la primera obra de arte brahmánica fue un altar en el que el

patrón, o en otras palabras el sacrificador, estaba unido con su deidad» (Mus, «Le Buddha paré», 1929, pp.*92, *94). Si la deidad asume una forma humana, es para que el hombre, por su parte, invista la semejanza de la divinidad, lo que hace metafísicamente y como si anticipara su glorificación futura. La insuficiencia de la adoración de un principio como si fuera otro que uno mismo o la propia esencia espiritual de uno, se recalca fuertemente en las Upaniṣads; y puede tenerse por un principio establecido del pensamiento indio que «Sólo deviniendo Dios, puede uno adorar-Le» (*devo bhūtvā devaṃ yajet*): sólo al que puede decir, «Yo soy la Luz, Tú mismo», se le da la respuesta, «Entra, pues lo que tú eres yo soy, y lo que yo soy tú eres» (*Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.14)[55]. La obra de arte es un rito devocional.

Si el artista y el patrón originales son así devotos y están literalmente absorbidos en la idea de la obra que ha de hacerse, obra que el artista ejecuta y que el patrón paga, tenemos que considerar también la naturaleza del acto que han de llevar a cabo aquellos otros por cuya causa se ha hecho también la obra, entre quienes podemos reconocernos a nosotros mismos: las inscripciones del donador indican casi siempre que la obra se ha emprendido no sólo para el beneficio del donador o el de sus antepasados, sino también para el de «todos los seres». Ciertamente, este beneficio será más que una cuestión de mera apreciación estética: nuestro juicio, si ha de ser la «perfección del arte», es decir, una consumación en su uso, debe implicar una reproducción. Para decirlo en otras palabras, si juzgamos por sus ideas cómo deben ser las cosas, esto es válido tanto *post factum* como *a priori*. Para comprender la obra nosotros debemos estar donde estaban el patrón y el

[55] «Si no te haces tú mismo igual a Dios, no puedes aprehender a Dios; pues lo igual es conocido sólo por lo igual» (Hermes, *Lib.* XI.2.2ob). «Pero el que está unido al Señor es un único espíritu» (I Cor. 6:17). Cf. Coomaraswamy, «La “E” en Delfos».

artista y debemos hacer lo que ellos hicieron; no podemos depender de las meras reacciones de «nuestras propias extremidades nerviosas carentes de inteligencia». El juicio de una imagen es una contemplación, y, como tal, sólo puede consumarse en una asimilación. Para ello, se requiere una transformación de nuestra naturaleza. Mencio dice, en este mismo sentido, que entender los verdaderos significados de las palabras, no requiere tanto un diccionario o un conocimiento de epistemología, sino una rectificación de la personalidad. A este respecto, el *Amitāyur-Dhyāna Sūtra* es explícito: si preguntas *cómo* tiene que contemplar uno al Buddha, la respuesta es que sólo lo contemplas cuando tu propio corazón asume las treinta y dos características mayores y las ochenta características menores (a saber, de la iconografía): es tu propio corazón el que deviene el Buddha y es el Buddha (*Sacred Books of the East,* XLIX, 178). En este mismo sentido han de comprenderse las palabras de una inscripción en Lung Men: «Es como si se hubiera alcanzado la cima de la montaña y como si se hubiera remontado el río hasta su fuente: el contento está completo, y uno reposa en el Principio» (Chavannnes, *Mission archéologique*, p. 514). Las superficies estéticas no son en modo alguno valores terminales, sino una invitación a una pintura cuyos rastros visibles son sólo una proyección, y a un misterio que elude la letra de la palabra hablada.

El lector puede inclinarse a protestar que estamos hablando de religión más bien que de arte: puntualizamos, al contrario, que se trata de un arte religioso. Si podemos hablar de una «reducción del arte a la teología» (San Buenaventura), ello se debe a que, en la síntesis tradicional, el arte plástico, como cualquier otra forma literaria, es una parte del arte de conocer a Dios. La experiencia estética, realizada empatéticamente, y la experiencia cognitiva, realizada intuitivamente, pueden distinguirse lógicamente, pero son simultáneas en el hombre total

u hombre santo, que no sólo siente, sino que también comprende. No es que se minimice el valor de la belleza, sino que la belleza ocasional del artefacto se remite a una causa formal en la que ella existe más eminentemente; hay una transubstanciación de la imagen, en la que, al participante, no se le quita nada, sino que más bien se le agrega algo.

Todo lo que ha sido dicho arriba se aplica tanto a la narrativa literaria de la «vida» del Buddha como a la representación iconográfica de su «apariencia»; de la misma manera que esta última no es un retrato sino un símbolo, así la primera no es un registro de hechos sino un mito. La iconografía sobrenatural es una parte integral de la imagen, como los milagros lo son de la vida; ambos son elementos esenciales más bien que excrecencias accidentales o adventicias introducidas en razón del «efecto».

No tenemos intención de minimizar los milagros por medio de un análisis psicológico, ni tampoco nos proponemos considerar el arte en sus aspectos meramente afectivos. En lo que concierne a la historicidad de los milagros, hay, por supuesto, una divergencia fundamental entre las posiciones racionalista y tradicional. La demostración efectiva de un efecto mágico, echaría por tierra la filosofía racionalista entera: su «fe» sería destruida si el sol se detuviera al mediodía o un hombre caminara sobre el agua. Por otra parte, para el tradicionalista, la magia es una ciencia, pero una ciencia inferior por la que no siente ninguna curiosidad; la posibilidad del procedimiento mágico se da por hecho, pero se considera sólo como ilustrativa, y no como probatoria, de los principios de los que depende el ejercicio de los poderes.

Desde el punto de vista presente, importa muy poco cual de estas posiciones asumamos. El racionalista y el fundamentalista se encuentran

juntos dentro del callejón sin salida de una interpretación exclusivamente literal. Efectivamente, discutir la historicidad o la posibilidad de un milagro dado está muy lejos del punto principal, a saber, el de la significación. Sin embargo, podemos ilustrar con un brillante ejemplo, cómo el punto de vista racionalista puede inhibir, mucho más que el punto de vista crédulo, una comprensión de la verdadera intención de la obra. El *Sukhāvatī-Vyūha* dice que el Buddha «cubre con su lengua el mundo en el que ellos enseñan»; de la misma manera que en *Ṛg Veda Saṁhitā* VIII.72.18 la lengua de Agni —la *voz* sacerdotal— «toca el cielo». Lo que Burnouf tiene que decir en conexión con esto, es casi inaudito: «Esto es un ejemplo de las increíbles estupideces que pueden resultar de una adicción a lo sobrenatural… Hablar de un sacar la lengua, y, como el climax de lo ridículo, hablar también del vasto número de maestros asistentes que hacen lo mismo en la presencia del Buddha, es un vuelo de la imaginación al que difícilmente puede encontrársele un paralelo en la superstición europea. Parece enteramente como si a los budistas del Norte se les hubiera castigado en su gusto de lo maravilloso con la absurdidad de sus propias invenciones»[56] *¡He aquí el cretinismo científico en toda su beatitud!* [57]. No obstante, contrástese lo que tiene que decir Santo Tomás de Aquino en un contexto similar: «A la lengua de un ángel se le llama metafóricamente el poder del ángel, con el que el ángel manifiesta su concepto mental… La operación intelectual de un ángel se abstrae del *aquí* y del *ahora*… De aquí que en el lenguaje

[56] *Le Lotus de la bonne loi* (París, 1925), p. 417.

[57] L. Zeigler, *Überlieferung* (1936), p. 183. Uno no puede sorprenderse de que algunos indios se hayan referido a la erudición europea como un crimen. Al mismo tiempo, el erudito indio moderno es capaz de banalidades similares. Nosotros tenemos en mente al Profesor K. Chaṭṭopādhyāya, que considera *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.4, donde se trata a la vez de la audición y de la visión de la Voz (*vāc*), una prueba de un conocimiento de la escritura en el período védico —un ejemplo de miopía intelectual tan densa al menos como la de Burnouf.

angélico, la distinción local no es ningún impedimento» (*Sum. Theol.* I.107,1 y 4).

Hemos aludido arriba a un «vuelo por el aire» de la imagen del Buddha de Udāyana, desde la India a Khotān, imagen que devino, de hecho, como observa Chavannes, el prototipo de muchas otras labradas en Asia Central. En primer lugar, repetimos, que la existencia misma de una «imagen de Udāyana», hecha en vida del Buddha, es altamente improbable. En segundo lugar, ¿qué se entiende realmente por «vuelo aéreo» y «desaparición»?. La expresión sánscrita ordinaria para «desvanecerse» es *antar-dhānaṃ gam*, literalmente «ir-interior-posición». En el *Kālinga-bodhi Jātaka*, el vuelo por el aire depende de una «investidura del cuerpo en el manto de la contemplación» (*jhāna veṭhanena*). Como ha observado Mus muy acertadamente en otro contexto, «Todo el milagro resulta pues de una disposición íntima» («Le Buddha paré», p. 435). Así pues, de lo que se trata aquí no es de una translocación física, sino, literalmente, de una concentración; se trata del alcance de un centro que es omnipresente, y no de una moción local. Se trata enteramente de «estar en el Espíritu», en el sentido en que San Pablo usa esta expresión: ese Espíritu (*ātman*) de quien se dice que «sedente, viaja lejos, yacente va a todas partes» (*Kaṭha Upaniṣad* II.21)[58]. ¿Qué importancia puede tener, en un contexto tal, una discusión de la posibilidad o la imposibilidad de una levitación o translocación efectiva?. Lo que implica la designación de «movedor a voluntad» (*kāmācārin*), es la condición de quien, estando en el Espíritu, ya no

[58] Hermes, *Lib.* XI.2.19: «Todos los cuerpos están sujetos al movimiento; pero eso que es incorporal es sin moción, y todas las cosas situadas en ello no tienen movimiento… Pide a tu alma que viaje a cualquier tierra que elijas, y antes de que le pidas que vaya, estará allí… ella no se ha movido como uno se mueve de un sitio a otro, pero *está* allí. Pídela que vuele al cielo, y no tendrá necesidad de alas». *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.9.5: «La Mente (*manas*, νοῦς) es el más veloz de los pájaros»; *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XIV.1.13: «El Comprehensor está alado (*ya vai vidvāṇsas te pakṣiṇaḥ*)».

necesita moverse en absoluto para estar en alguna parte. Tampoco puede hacerse ninguna distinción entre el intelecto posible y las ideas que contiene *in adaequatione rei et intellectus*: hablar de una omnipresencia intelectual, es hablar de una omnipresencia de las formas o ideas, que no tienen ninguna existencia objetiva aparte del intelecto universal que las contiene. La leyenda no se refiere a la transferencia física de una imagen material, sino a la universalidad de una forma inmutable, que puede ser vista tanto por el contemplativo khotanés como por el contemplativo indio; donde el historiador de arte vería lo que se llama la «influencia» del arte indio en el arte de Asia Central, la leyenda afirma una imaginación independiente de la misma forma. Se verá que nosotros no teníamos en vista minimizar el milagro, sino señalar que la maravilla es de disposición interior, y que el poder del vuelo aéreo no es nada semejante al de un aeroplano, sino que se refiere a la extensión de la consciencia a otros niveles de referencia que los meramente físicos y, de hecho, a la «sumidad del ser contingente»[59].

Consideremos otro caso, el de «caminar sobre el agua»[60], un poder atribuido a algunos, igualmente en las tradiciones hindú, budista, cristiana y taoísta, y muy probablemente en muchas otras tradiciones. Nosotros inferimos que puede hacerse una cosa tal, pero no sentimos ninguna curiosidad en cuanto a si ello se hizo o no en una ocasión dada;

---

[59] «Pues el hombre es un ser de naturaleza divina… y, lo que es más que todo lo demás, sube al cielo sin dejar la tierra; hasta una distancia tan vasta, puede extender su poder» (Hermes, *Lib.* X.24b).

[60] Para la historia del símbolo ver W. Norman Brown, *Indian and Christian Miracles of Walking on the Water* (Chicago, 1928), y Arthur Waley, *The Way and Its Power* (Londres, 1934), p. 118. La forma de las expresiones Herméticas, «Pero de la Luz salió una Palabra sagrada (λόγος = *śabda brahman, uktha*) que tomó su sede sobre la substancia acuosa… [la tierra y el agua] fueron puestas en moción, en razón de la Palabra espiritual (πνευματικός = *ātmanvat*) que se movía sobre la faz del agua» (Hermes, *Lib.* I.8b.5b), aunque dependiente, quizás, del Génesis, es especialmente significativa en su uso de la expresión «tomó su sede»; cf. *adhitiṣṭhati*, como se predica del *ātman* en las Upaniṣads, *passim*.

eso lo dejamos a aquellos que suponen que el Bhujyu védico fue recogido efectivamente del océano físico por un «vagabundo» que pasaba. El interés reside en la significación. ¿Qué significa que este poder se haya atribuido universalmente a la deidad o a otros en su semejanza?. Hablar de una moción a voluntad sobre la faz de las aguas, es hablar de un estar todo en acto, es decir, hablar de la operación de un principio donde toda potencialidad de manifestación se ha reducido a acto. En todas las tradiciones «las aguas» significan la posibilidad universal.

La conexión directa entre el mito simbólico y el símbolo mítico, no puede ilustrarse mejor en ninguna otra parte que en este contexto. Pues si al Buddha se le representa en la iconografía soportado invariablemente por un loto, sin que sus pies toquen nunca ninguna tierra local o física, ello se debe a que la idiosincrasia de la flor u hoja del loto es estar en reposo sobre las aguas; la flor o la hoja es universalmente, y no en un sentido local, un terreno sobre el cual los pies del Buddha están firmemente plantados. En otras palabras, todas las posibilidades cósmicas, y no meramente algunas o todas las posibilidades terrestres, están a su mando. El soporte último del loto puede representarse también como un tallo idéntico al eje del universo, enraizado en una profundidad universal e inflorescente en todos los niveles de referencia, y si en el arte brahmánico este tallo brota del ombligo de Nārāyaṇa, el terreno central de la Divinidad yacente sobre la faz de las aguas, y lleva en su flor la figura de Brahmā (con quien el Buddha se identifica virtualmente), la universalidad de este simbolismo es suficientemente evidente en el Tallo de Isaí y en la representación simbólica de la Theotokos cristiana por la rosa. La expresión *rosa de los vientos*, una brújula, y el «quanta è la larghezza di questa rosa ne l'estreme foglie!» de Dante (*Paradiso* XXX.116-117) ilustran la correspondencia de la rosa y el loto en sus

aspectos espaciales: cf. *Maitri Upaniṣad* VI.2, donde los pétalos del loto son los puntos de la brújula: es decir, las direcciones del espacio, de extensión indefinida. Apenas necesitamos decir que la universalidad y la precisión consistente de un simbolismo adecuado, no impide una adaptabilidad a las condiciones locales y no depende de la identificación de las especies botánicas[61].

Esta significación del loto que hemos expuesto, está ligada inseparablemente al problema de la representación budista en el arte plástico. Si tomamos el símbolo mítico literalmente, como el artista indio moderno ha hecho algunas veces, tenemos una pintura de lo que ya no es formalmente, sino sólo figurativamente, un hombre, soportado por lo que ya no es en principio un terreno, sino por lo que A. Foucher llama «el frágil cáliz de una flor» (en «On the Iconography of the Buddha's Nativity», *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, 1934, p. 13); la pintura se reduce así a la absurdidad, y parece que nosotros estamos esperando que el «hombre» se caiga dentro del «agua» en cualquier momento. Se ha destruido, la correspondencia de las superficies estéticas con la pintura que no está en los colores; no importa cuan hábilmente ejecutada esté, la pintura ya no es bella, debido precisamente a que se le ha robado su significado. Este es un caso ilustrativo del principio de que la belleza no puede separarse de la verdad, sino que es un aspecto de la verdad.

Un error fundamental de la interpretación moderna, ha sido considerar el simbolismo budista a la vez como *sui generis* y como

[61] Para un examen más completo del loto, ver Coomaraswamy, *Elementos de Iconografía Budista*, 1935, Cf. las representaciones egipcias de Horus sobre el loto, de las que Plutarco dice que «ellos no creen que el sol sale como un niño recién nacido del loto, sino que pintan la salida del sol de esta manera, para mostrar obscuramente (αἰνιττόμενοι) que su nacimiento es una ignición (ἄναψις) desde las aguas» (*Moralia* 355c), exactamente como nace Agni.

convencional, en el sentido en que el esperanto puede llamarse una lengua convencional. Es decir, se considera lo que los símbolos nos parecen ser, *a nosotros* que estamos acostumbrados al «simbolismo», o más bien «expresionismo», de poetas y artistas que hablan individualmente en los términos de su propia elección, términos que a menudo son obscuros, pero que, no obstante, a veces se introducen dentro del uso corriente. Partiendo de estos puntos de vista, Foucher puede pensar que es «capaz de observar, retrospectivamente, los intentos crecientemente atrevidos del antiguo hacedor de imágenes», y opinar que los elefantes «vinieron a tomar su sede naturalmente sobre los lotos… un tipo de detalle específico agregado subsecuentemente… sólo la superstición del precedente les impidió llegar más lejos» (*ídem*). Si hubiera recordado que el Agni Védico nace en un loto y es soportado por un loto, ciertamente habría preguntado, «¿Cómo pudo el hombre imaginar que un fuego pudiera haberse encendido en el frágil cáliz de una flor en el medio de las aguas?». De hecho, Foucher protesta que «Si el loto no hubiera llenado desde el comienzo todo el espacio disponible, nadie hubiera pensado nunca en usar el frágil cáliz de una flor como un soporte para un ser humano adulto» (*ídem*)[62].

Esto es sacar los símbolos enteramente fuera de su contexto y valores tradicionales, y ver, en un arte de ideas, meramente un arte idealizante. La visión moderna de los símbolos se relaciona de hecho con la teoría moderna de una «religión natural», invocada por algunos en las

[62] Que «el loto llenó desde el comienzo todo el espacio disponible» es para Foucher meramente un hecho iconográfico y, en este sentido, un «precedente supersticioso». Sin embargo, las palabras son verdaderas, en este sentido mucho más profundo y más original —que *en el comienzo no había ningún otro espacio*, y que como era en el comienzo es ahora y siempre será, debido a que el loto es el símbolo y la imagen de toda la extensión espacial, como se afirma explícitamente en *Maitri Upaniṣad* VI.2, «¿Cuál es el loto y de qué tipo?. Ciertamente, lo que este loto es, es Espacio; los cuatro cuadrantes y los cuatro intercuadrantes son sus pétalos constitutivos». El «precedente» es primariamente metafísico y cósmico, y *por lo tanto también* iconográfico.

explicaciones de la «evolución» de todas las religiones, y por otros en la explicación de todas las religiones excepto la Cristiana. Pero desde el punto de vista de la tradición misma, el brahmanismo es una religión revelada, es decir, una doctrina de origen sobrenatural; así pues, es una revelación en los términos de un simbolismo adecuado, bien sea verbal o visual, en el mismo sentido en que Platón habla del primer Denominador como un «Poder más que humano», y de los nombres dados en el comienzo como necesariamente «nombres verdaderos». Pensemos lo que pensemos de esto[63], permanece el hecho de que el simbolismo es de una antigüedad inmemorial, una antigüedad tan grande como la del «folklore» mismo; muchos de los símbolos védicos, por ejemplo, el del rastreo de la Luz Oculta por sus huellas, implican una cultura de la caza antecedente al comienzo de la agricultura. La palabra más común para «Vía», sánscrito *mārga*, pāli budista *magga*, deriva de una raíz *mṛg*, «cazar», e implica un «seguimiento en los rastros de». En cualquier caso, los pueblos del Valle del Indo, tres mil años a. C., ya hacían uso de «símbolos, tales como el *svastika*, que la India jamás ha abandonado. ¿Nos atreveremos a pensar que la espiritualidad del arte Indio es tan antigua como la civilización del Valle del Indo?. Si no es así, nunca podemos esperar penetrar el secreto de su origen» (W. Norman Brow, en *Asia*, Mayo 1937, p. 385).

[63] Las nociones de una «revelación» y Philosophia Perennis (la «Sabiduría increada, la misma ahora que siempre fue, y la misma que será siempre» de San Agustín, *Confesiones* IX.10) son, por supuesto, anatema para el erudito moderno. Él prefiere decir que los Himnos védicos «contienen los rudimentos de un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que estos poetas podrían haber imaginado… pensamiento que ha devenido final para siempre en la India, e incluso fuera de la India» (Maurice Bloomfield, *The Religión of the Veda,* Nueva York, 1908, p. 63). Es cierto que el escritor tiene aquí en mente una evolución del pensamiento, ¿pero *cómo* es que el poeta védico formula «un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que él podría haber imaginado»?. Ello es tanto como decir que el hombre hacía lo que no podía hacer. Es más bien improbable que Bloomfield quisiera apoyar realmente una doctrina de la inspiración verbal.

El simbolismo es un lenguaje y una forma de pensamiento preciso; un lenguaje hierático y metafísico y no un lenguaje determinado por categorías somáticas o psicológicas. Su fundamento está en la correspondencia analógica de todos los órdenes de realidad y estados del ser o niveles de referencia; se debe a que «Este mundo es en la imagen de aquel, y viceversa» (*Aitareya Brāhmaṇa* VIII.2, y *Kaṭha Upaniṣad* IV.10) por lo que puede decirse *Coeli enarrant gloriam Dei*.

La naturaleza de un simbolismo adecuado difícilmente podría expresarse mejor que en las palabras «el sentido parabólico (sánscrito *parōkṣa*) está contenido en el sentido literal (sánscrito *pratyakṣa*)». Por otra parte, «Las formas sensibles, en las que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, se han vaciado de contenido cada vez más en su vía de descenso hasta nosotros: de manera que nosotros decimos ahora, esto es un "ornamento"» (W. Andrae, *Die ionische Saüle*, Berlín, 1933, p. 65). Así pues, se trata de restaurar el significado a formas que nosotros hemos llegado a considerar como meramente ornamentales. No podemos abordar aquí los problemas de la metodología simbólica, excepto para decir que lo que tenemos que evitar, sobre todo, es una interpretación subjetiva, y que lo que tenemos que desear, sobre todo, es una realización subjetiva. Para los significados de los símbolos debemos apoyarnos en las afirmaciones explícitas de los textos autorizados, en el uso comparado, y en el uso de aquellos que todavía emplean los símbolos tradicionales como la forma habitual de su pensamiento y de su conversación cotidiana[64].

Sin embargo, nuestro interés presente no está tanto en la metodología de la exégesis simbólica, como en la naturaleza general de un arte típicamente simbólico. Hemos hablado arriba de una transubstanciación,

[64] Ver Coomaraswamy, «El Rapto de una Nāgī: Un Sello Gupta Indio».

y la palabra ha sido usada acertadamente también por Stella Kramrisch, al hablar del arte del período gupta, y del de Ajaṇṭā, en particular, con referencia a la coincidencia en él de los valores sensuales y espirituales. Nuestro error principal cuando consideramos la Eucaristía, es suponer que la noción de una transubstanciación representa cualquier cosa excepto un punto de vista normalmente humano. Decir que esto no es meramente pan, sino también, y más eminentemente, el cuerpo de Dios, es lo mismo que decir que una palabra no es meramente un sonido, sino también, y más eminentemente, un significado: es con perfecta consistencia, como esta generación sentimental y materialista, no sólo ridiculiza la transubstanciación Eucarística, sino que insiste también en que la totalidad de una obra de arte subsiste sólo en sus superficies estéticas, y considera, por ejemplo, que la poesía consiste únicamente en una conjunción de sonidos placenteros e interesantes, más bien que en una secuencia ordenada de sonidos con significados[65]. Desde el mismo punto de vista un hombre se interpreta sólo como un ser psicológico, y no como una imagen divina, y por la misma razón nosotros nos reímos de la «divinidad de los reyes». Que nosotros no admitamos ya un argumento por analogía no representa ningún progreso intelectual; es únicamente un síntoma de que hemos perdido el arte del procedimiento analógico, o, en otras palabras, del procedimiento ritual. El simbolismo[66] es un cálculo, en el mismo sentido en que una analogía adecuada es una prueba.

En el sacramento eucarístico, bien sea cristiano, mexicano, o hindú, el pan y el vino están «cargados de significado» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 77): Dios es un significado. La encantación védica

[65] La sentimentalidad y el materialismo, si no son sinónimos en todos los respectos, sí coinciden en el sujeto. El hombre en gesta del espíritu, ha devenido «el hombre moderno en busca de una alma» de Jung, que termina descubriendo… el espiritismo y la psicología.

[66] Webster, «cualquier proceso de razonamiento por medio de símbolos».

(*brahman*) es físicamente un sonido, pero supraaudiblemente es *el* Brahman. Para el hombre «primitivo», que era ante todo y principalmente un metafísico, y sólo después un filósofo y un psicólogo, para este hombre que, como los ángeles, tenía menos ideas y usaba menos medios que nosotros, hubiera sido inconcebible que una cosa, ya fuera natural o artificial, pudiera tener sólo una utilidad o un valor, y no también un significado; literalmente, este hombre no podría haber comprendido nuestra distinción entre lo sagrado y lo profano, o entre los valores espirituales y los valores materiales; este hombre no vivía de pan sólo. Jamás se le hubiera ocurrido que pudiera haber una cosa tal como una industria sin arte, o la práctica de un arte que no fuera al mismo tiempo un rito, es decir, una continuación de lo que había sido hecho por Dios en el comienzo. *Per contra*, el hombre moderno es una personalidad desintegrada, ya no es el hijo del cielo y de la tierra, sino enteramente el hijo de la tierra sólo. Es esto lo que nos hace tan difícil entrar en el espíritu del arte cristiano, hindú o budista, donde los valores que se dan por establecidos son espirituales, y donde sólo los medios son físicos y psicológicos. Todo el propósito del ritual es efectuar una translación, no sólo del objeto, sino del hombre mismo, a otro nivel de referencia, no ya periférico, sino central. Consideremos un caso muy simple, en el que, sin embargo, pueden desecharse nuestras ficticias distinciones entre barbarie y civilización. Que el hombre neolítico ya llamaba a sus hachas y puntas de flecha «rayos», se conserva en la memoria del folklore de todo el mundo. Cuando Śaṇkarācārya exclamaba, «Yo he aprendido concentración del hacedor de flechas», bien pudo haber querido decir, «Yo he aprendido a la vista de este hombre, tan completamente olvidado de sí mismo en su atención hacia el bien del trabajo que ha de hacerse, lo que significa "hacer la mente uni-intencionada"». También pudo haber tenido en la mente lo que al artesano iniciado y al arquero iniciado[67] se

[67] Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Tiro con Arco», 1943. Se ha dicho que la última

les había hecho conocer en los Misterios Menores, a saber, que una flecha hecha por manos es, transubstancialmente, la punta de ese rayo con el que el Héroe Solar y Sol de los Hombres hirió al Dragón y apuntaló el cielo y la tierra, creando un ámbito y dispersando la obscuridad literalmente con una *flecha* de luz. No se trata de que haya habido necesidad de que alguien considerara que el objeto hecho por el hombre había «caído del cielo» efectivamente, sino que a la «flecha plumada con las plumas del águila solar y afilada con las encantaciones» se le había hecho ser, no meramente una cosa de madera y hierro, sino, al mismo tiempo, metafísicamente de otro tipo[68]. De la misma manera, el guerrero, también un iniciado, se consideraba a sí mismo, no como un mero hombre, sino también, a imagen del empuñador del dardo, es decir, el Rayo heridor mismo. Igualmente, la espada del cruzado, no era meramente una pieza de hierro o de acero, sino también un fragmento desprendido de la Cruz de Luz; y para él, *in hoc signo vinces*, no tenía exclusivamente un valor práctico, ni sólo un valor «mágico»; herir efectivamente al odiado enemigo, y hacer la luz en la obscuridad, eran la esencia de un único acto. Pertenecía al secreto de la caballería, asiática y europea, realizarse uno mismo como —es decir, metafísicamente, *ser*— un pariente del Sol, un jinete sobre un corcel alado o en un carro de fuego, y ceñido con el rayo mismo. Esto era una imitación de Dios en la semejanza de un «poderoso guerrero».

Podríamos haber ilustrado los mismos principios en conexión con algunas de las otras artes que no fuera la de la guerra; como, por ejemplo, las de la carpintería o el tejido, la agricultura, la caza, o la medicina, o incluso en conexión con juegos tales como las damas —

---

compañía de arqueros Franceses fue disuelta por Clemenceau, que se oponía a su posesión de un «secreto».

[68] Para el culto y la transubstanciación de las armas, cf. *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.47 y 75, y *Śatapatha Brāhmaṇa* I.2.4.

donde el peón que alcanza «la otra orilla» deviene un rey coronado y, hasta este día, en la lengua india vernácula, se le llama significativamente un «movedor a voluntad» (*kāmācārin*, que ya en las Upaniṣads, es la designación técnica del hombre liberado en quien se ha cumplido el renacimiento espiritual). Lo mismo es válido para todas las actividades de la vida, interpretadas como un ritual que se lleva a cabo en imitación de lo que se hizo en el comienzo. Por ejemplo, en relación con los actos sexuales, según se interpretan sacrificialmente en los Brāhmaṇas y Upaniṣads, este punto de vista es esencial para una comprensión de las iconografías budistas tántricas y lamaístas, e igualmente de los mitos de Krishna y su representación en el arte; el punto de vista sobrevive en nuestra expresión, «el sacramento del matrimonio». La bivalencia de una imagen que ha sido vivificada ritualmente por la invocación de la Deidad y por el «Don de Ojos» es del mismo tipo. De la misma manera, las reliquias se depositan en un stūpa y se llaman su «vida» (*jīvita*); puesto que el stūpa, como el altar y la iglesia Cristiana, es a la vez una incorporación y la tumba del Dios muriente. Así se provee, en la tierra, de una presencia formal del Buddha enteramente despirado, *Deus absconditus:* la verdadera tumba en la que el Buddha —él mismo un Nāga[69]— vive realmente, es *ab intra*, y está guardada por Nāgas; el culto establece un lazo entre los actos exteriores y la realidad interna, en razón de aquellos que todavía no están «muertos y enterrados en la Divinidad». Ciertamente, nosotros hablamos, aunque solo retóricamente, de la «vida» de una obra de arte; pero esto es sólo

[69] El Buddha se alude a veces como un Nāga. En *Majjhima Nikāya* I.32, a los *arhats* Mogallāna y Sāriputra se les llama «un par de Grandes Serpientes» (*mahānāgā*); en *Majjhima Nikāya* I.144-145, al Nāga encontrado en el fondo de una colina hormiguero (considerada como un *stūpa*) se le llama una «significación del monje en quien han sido erradicados los flujos sucios»; en *Sutta-Nipāta* 522, «Nāga» se define como el «que no se aferra a nada y está liberado» (*sabatta na sajjati vimutto*). Los paralelos abundan en suelo griego, donde al héroe muerto y deificado, se le representa constantemente como una serpiente dentro de una tumba cónica, y donde el aspecto chtónico de Zeus Meilichios es similarmente ofidiano.

una memoria folklórica, y literalmente una «superstición», de lo que fue una vez una animación deliberada, realizada metafísicamente.

Desde el punto de vista tradicional, el mundo mismo, junto con todas las cosas hechas o actuadas de una manera conformable al modelo cósmico, es una teofanía: una fuente de información válida debido a que él mismo está in-formado. Sólo son feas e inelocuentes aquellas cosas que son informales o deformes (*apratirūpa*). La transubstanciación es la regla: los símbolos, las imágenes, los mitos, las reliquias, y las máscaras son todos igualmente perceptibles a los sentidos, pero son también inteligibles cuando se les «saca de su sentido». En el lenguaje dogmático de la revelación y del procedimiento ritual, este lenguaje general se reduce a una ciencia formulada para los propósitos de la comunicación y de la transmisión. Es necesario que la doctrina se transmita siempre, en razón de aquellos que tienen oídos para oír —«tales almas que son fuertes en visión»; lo que ya no es tan posible es que todo el que tiene un papel en la transmisión sea también un Comprehensor. Y de aquí que haya una adaptación, en los términos del folklore y de los cuentos de hadas, para una transmisión popular; así como una formulación, en las lenguas hieráticas, para la transmisión sacerdotal; y, finalmente, también una transmisión iniciatoria, en los Misterios. Con respecto a todas estas transmisiones, es igualmente verdadero que «Mientras en todas las demás ciencias, las cosas son significadas por palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras, tienen también, ellas mismas, una significación… El sentido parabólico está contenido en el literal» (*Sum. Theol.* I.I.10); que «la Escritura, en una y la misma sentencia, a la vez que describe un hecho, revela un misterio» (San Gregorio, *Moralia* XX.1, en Migne, *Series latina*).

Sólo de esta manera puede y debe comprenderse la formalidad de la totalidad del arte y del ritual tradicional, ya sea cristiano, budista, u otro; todo en este arte ha sido un arte aplicado, nunca un arte por el arte; los valores de la utilidad y del significado son anteriores a los del ornamento. Las virtudes estéticas, las adecuadas relaciones de masas, y todo lo demás, sobreviven en las «formas de arte» incluso cuando se ha olvidado su significado; por ejemplo, los valores «literarios» de la Escritura y los valores «musicales» de la liturgia siguen siendo válidos, incluso para el «positivista» (sánscrito *nāstika*)[70]. No hay duda de que nuestras «sensaciones», respecto a las obras de arte, pueden explicarse psicológicamente o incluso químicamente; y aquellos que así lo quieren, pueden permanecer contentos sabiendo lo que desean y como lo desean. Pero el estudioso serio de la historia del arte, cuya empresa es explicar la génesis de las formas y juzgar sus logros, sin referencia a sus preferencias propias, debe saber también lo que el artista tenía intención de hacer, o, en otras palabras, lo que el patrón requería.

Tenemos que admitir que está más allá de la competencia del racionalista, como tal, comprender el arte budista. Por otra parte, estamos lejos de mantener que para comprender uno deba ser un budista en cualquier sentido específico; hay muchísimos budistas profesos y muchísimos cristianos profesos que no tienen la menor idea de lo que es el arte budista o cristiano. Lo que queremos decir es que para comprender uno no debe ser meramente un hombre sensitivo, sino

[70] *Nāstika*, el «que piensa que "no hay nada más allá de este mundo" *ayaṃ loko nāsti para iti mānī*» (*Kaṭha Upaniṣad* II.6), pues no comprende que «hay no sólo este mundo, sino otro que éste *aitāvad enā anyad asti*» (*Ṛg Veda Saṁhitā* X.31.8). Si los budistas mismos han sido considerados a veces como *nāstikas*, esto se ha debido a que *anattā* se ha malinterpretado como significando «no hay ningún Espíritu»; la verdadera posición budista es que, [para el *arahant*], puede decirse que «ya ahora, no hay ningún más (*nāparam*)» de lo «que no es el Espíritu (*anattā; na me so attā*)», de «la vida bajo estas condiciones», (*Saṁyutta Nikāya* III.118). Cf. «Natthika», en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Pāli».

también un hombre espiritual; y no meramente un hombre espiritual, sino también un hombre sensitivo. Uno debe haber aprendido que no puede haber un acceso a la realidad haciendo una elección entre la materia y el espíritu, considerados como cosas desemejantes en todos los respectos, sino, más bien, viendo en las cosas materiales y sensibles una semejanza formal de los prototipos espirituales, de los que los sentidos no pueden dar ninguna apercepción directa[71]. No es una cuestión de religión versus ciencia, sino de una realidad sobre diferentes niveles de referencia, o mejor, quizás, de diferentes órdenes de realidad, que no son mutuamente excluyentes.

[71] La naturaleza y el uso de las «imágenes», como soportes de contemplación, no se expresa en ninguna parte más brevemente ni mejor que en *República* 510DE («el que usa las formas visibles y habla sobre ellas no está pensando realmente en ellas, sino en esas cosas de las que ellas son la imagen»), un pasaje que puede haber sido la fuente de la fórmula bien conocida de San Basilio de que «el respeto que se rinde a la imagen pasa a su arquetipo» (*De spiritu sancto* [Migne, *Series graeca*, Vol. 32], c.18; cf. Epifanio, Frag. 2).

Saṃvega: LA CONMOCIÓN ESTÉTICA*

La palabra pāli *saṃvega* se usa a menudo para denotar la conmoción o el maravillamiento que puede sentirse cuando la percepción de una obra de arte deviene una experiencia seria. En otros contextos la raíz *vij*, con o sin el prefijo intensivo *sam*, u otros prefijos tales como *pra*, «adelante», implica un vivo retroceso de algo que se teme o un temblor ante algo que se teme. Por ejemplo, los ríos liberados del Dragón, «se precipitan velozmente hacia afuera» (*pra vivijre*, *Ṛg Veda Saṁhitā* X.111.9), Tvaṣṭṛ «tiembla» (*vevijyate*) ante la cólera de Indra (*Ṛg Veda Saṁhitā* I.80.14), los hombres «se estremecen» (*saṃvijante*) ante el rugido de un león (*Atharva Veda Saṁhitā* VIII.7.15), los pájaros «son presas del temor» ante la visión de un halcón (*Atharva Veda Saṁhitā* V.21.6); una mujer «se estremece» (*saṃvijjati*) y muestra agitación (*saṃvegam āpajjati*) ante la visión de su suegro, e igualmente así un monje que olvida al Buddha (*Majjhima Nikāya* I.186); un buen caballo, consciente del látigo, se «inflama y se agita» (*ātāpino saṃvegino*, *Dhammapada* 144); y como un caballo se «corta» con el azote, que el hombre bueno «se conmueva» (*saṃvijjati*) y muestre agitación (*saṃvega*) ante la visión de la enfermedad o de la muerte, y que «en razón de esa agitación, preste estrecha atención, y, a la vez, verifique físicamente la verdad última (*parama-saccam*, su "enseñanza")[72] y la penetre prescientemente» (*Aṇguttara Nikāya* II.116). «Yo proclamaré», dice el Buddha, «la causa de mi consternación (*saṃvegam*), que me hizo estremecer (*saṃvijitaṃ mayā*); fue cuando vi a las gentes debatiéndose

* [Publicado por primera vez en el *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VII (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

[72] La significación última (*paramārtha-satyam*) en tanto que se distingue (*vijñātam*) de los meros hechos en los que se ejemplifica (ver *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* X.12.5, XIX.6.1; y *Chāndogya Upaniṣad* VII.16.17 con el comentario de Śaṇkarācārya).

como peces cuando las lagunas se secan, cuando presencié la lucha del hombre con el hombre, ante eso sentí temor (u horror)», y así prosiguió «hasta que vi la espina de maldad que envenena los corazones de los hombres» (*Sutta-Nipāta* 935-938)[73].

El estímulo emocional de temas penosos, puede evocarse deliberadamente cuando la voluntad o la mente (*citta*) es presa de la pereza, «que la sacuda entonces (*saṃvejeti*) por una consideración de los Ocho Temas Emocionales» (*aṭṭha-saṃvega-vatthūni*) (el nacimiento, la vejez, la enfermedad, la muerte, y los sufrimientos que surgen de las otras cuatro maneras); en el estado de aflicción resultante, que «la regocije[74] (o la conmueva, *sampahaṇseti*, sánscrito *hṛṣ*, "regocije" etc.) con la recordación del Buddha, la Ley Eterna, y la Comunión de los Monjes, cuando esté necesitada de tal regocijo» (*Visuddhi Magga* 135). Una aguda comprensión de la transitoriedad de la belleza natural puede tener el mismo efecto: en el *Yuvañjaya Jātaka*, el Príncipe de la Corona (*uparājā*), «un día, por la mañana temprano, montó su espléndido carro y salió en todo su gran esplendor a jugar al parque. Vio en las copas de los árboles, en las puntas de las hierbas, en las yemas de las ramas, en cada tela y en cada hilo de araña, y en las puntas de los juncos, gotas de rocío colgando como otros tantos collares de perlas». Entonces se entera por su cochero que eso es lo que los hombres llaman «rocío». Cuando vuelve por la tarde, el rocío se ha desvanecido. El cochero le dice que eso es lo que acontece cuando sale el sol. Cuando el príncipe escucha esto, «se

[73] Nosotros también sentimos el horror; pero *no vemos* la espina cuando consideramos el *Guernica* de Picasso, o ¿acaso no hemos deseado la paz, pero no las cosas que trabajan por la paz?. Para la mayor parte de nosotros, nuestro acercamiento «estético» se interpone entre nosotros y el contenido de la obra de arte, de la que sólo nos interesa la superficie.

[74] El discurso de un predicador instruido está dirigido a convencer (*samādapeti*), inflamar (*samuttejeti*) y contentar (*sampahaṇseti*) a la congregación de los monjes (*Saṁyutta Nikāya* II.280). [*Saṃvega* es la emoción aflictiva por no alcanzar *upekhā*, *Majjhima Nikāya* I.186; *dhamma-saṃvegam* es «conmovido de recto temor», *Therīgāthā* 211].

conmueve profundamente» (*saṃvegappatto hutvā*), y comprende que «nuestra constitución vital, tales como nosotros somos, es justamente como la de estas gotas de rocío[75] debo liberarme de la enfermedad, de la vejez y de la muerte; debo despedirme de mis padres y darme a la vida de un monje errante». Y así fue como, «usando como soporte de contemplación una simple gota de rocío (*ussāvabindum eva ārammaṇaṃ katvā*), comprendió que los Tres Modos del Devenir (Conativo, Formal e Informal) son otros tantos fuegos abrasadores… Como la gota de rocío en las hojas de hierba cuando el sol se levanta, tal es la vida de los hombres» (*Jātaka* IV.120-122).

Aquí, es una cosa bella en sí misma la que proporciona el estímulo inicial a la reflexión; pero no es tanto la cosa bella, como la percepción de su evanescencia, lo que induce a la recordación. Por otra parte, la «conmoción» o el «estremecimiento» no implica necesariamente un retroceso de desagrado, sino que puede ser de delectación suprasensual. Por ejemplo, el cultivo de los Siete Factores del Despertar (a la Verdad), acompañado por la noción de la Detención (de las causas viciosas de todas las condiciones patológicas), de los que el séptimo es una Imparcialidad (*upekhā*)[76] que desemboca en la Liberación (*vossagga = avasarga*), «conduce a un gran provecho, a un gran contento, a una gran conmoción (*mahā saṃvega*), y a un gran júbilo» (*Saṁyutta Nikāya* V.134).

---

[75] La gota de rocío es aquí, como otros símbolos en otras partes, un «soporte de contemplación» (*dhiyālamba*). Todo el pasaje, con su aguda percepción de la belleza natural y su lección, anticipa el punto de vista que es característico del budismo zen. Para la comparación de la vida a una gota de rocío (*ussāva-bindu*), cf. *Aṇguttara Nikāya* IV.136-137.

[76] El *upekkhaka* (*upa* + la raíz *īks*) corresponde al *prekṣaka* (*pra* + raíz *īkṣ*) de *Maitri Upaniṣad* II.7, es decir, el «presenciador» divino e imparcial del drama cuyo escenario es todo el mundo, incluidos nuestros «sí mismos».

En ello hay «mucha intelección radical, conductiva al aspecto de pleno despertar de la delectación» (*piti*), o «contento (*tuṭṭhi*) con el sabor (*rasa*) del soporte de contemplación elegido que ha sido aprehendido»; el cuerpo y la mente están inundados o anegados; pero esta emoción gozosa, subsecuente a la conmoción, es una perturbación que sólo es propia de las primeras fases de la contemplación, y que se rebasa con la ecuanimidad (*Visuddhi Magga* 135-145).

Se nos cuenta que el Hermano Vakkali pasaba sus días contemplando la belleza de la persona del Buddha. Sin embargo, el Buddha quería hacerle comprender que el que ve su cuerpo [del Buddha], no le ve, sino que «sólo el que ve el Dhamma, Me ve»; el Buddha comprende que Vakkali nunca despertará (*na… bujjhissati*) a menos que tenga una conmoción (*saṃvegan ālabhitva*); y así prohibe a Vakkali seguirle. Vakkali busca arrojarse desde la cima de una montaña. Para impedir esto, el Buddha se aparece a él en una visión, diciendo, «No temas, ven (*ehi*), y yo te elevaré». A esto, Vakkali se llena de delectación (*pīti*); para alcanzar al Maestro, salta al aire[77] y, meditando a medida que cae, «desecha la emoción gozosa» y alcanza la meta final del Arahatta antes de descender a tierra a los pies del Buddha (*Dhammapada Atthakathā* IV.118 sig.). Se verá que aquí se presenta claramente la transición desde la conmoción (de la prohibición) a la delectación (de la visión), y desde la delectación a la comprensión. Finalmente, Vakkali ya no está «apegado» a la experiencia visual y más o menos «idólatra»; el soporte

[77] Sobre la levitación (ligereza), ver Coomaraswamy, *Hinduism and Buddhism*, 1943, nota 269, a lo cual podría agregarse mucho. Otros casos de levitación, ocasionada por la delectación en el Buddha como soporte de contemplación, aparecen en *Visuddhi Magga* 143-144; la misma experiencia capacita al experiente para caminar sobre el agua (*Jātaka* II.111). Una asociación de ideas afines nos lleva a hablar de ser «transportados» de gozo. En San Mateo 14:27-28, las palabras «No temas… Ven» son casi idénticas al pāli *ehi, mā bhayi* en el contexto de *Dhammapada Atthakathā*.

de contemplación estética, no es un fin en sí mismo, sino sólo un indicador, y deviene una trampa si se abusa de él[78].

Así pues, hasta aquí *saṃvega* es un estado de conmoción, agitación, temor, pavor, pasmo, maravilla, o delectación inducido por una punzante experiencia física o mental. Es un estado de sensación, pero siempre más que una reacción meramente física. La «conmoción» es esencialmente por la aprehensión de las implicaciones de lo que, hablando estrictamente, son sólo las superficies estéticas del fenómeno que, como tal, puede ser agradable o desagradable. La experiencia completa trasciende esta condición de irritabilidad.

Para nosotros, entonces, no será una sorpresa encontrar que somos conmovidos realmente, no sólo en conexión con objetos naturales (tales como la gota de rocío), o con eventos (tales como la muerte), sino también en conexión con obras de arte, y, de hecho, siempre que, o dondequiera que, una percepción (αἴσθησις) conduce a una experiencia seria. Leemos así que «el hombre de conocimiento (*paṇḍito* = *doctor*) no puede ser agitado profundamente (*saṃvijjetheva*, es decir, *saṃvegaṃ*

[78] «¡Oh, ten cuidado!, no sea que me mal concibas en la forma humana» (Rūmī, *Dīwān*, Oda XXV). Similarmente, el Maestro Eckhart, «Para ellos, su humanidad [de Cristo] es un obstáculo, mientras se aferren a ella con placer mortal»; y «Nunca llega a la verdad que subyace a todo ese hombre que se detiene en el gozo de su símbolo» (ed. Evans, I, 186, 187; cf. p. 194), y San Agustín, «Es mi parecer que los discípulos estaban absorbidos por la forma humana del Señor Cristo, y como hombres estaban sujetos al hombre por una afección humana. Pero él quería de ellos una afección divina, y hacerlos pasar de carnales a espirituales… Por lo tanto les dijo, yo os enviaré un don por el que vosotros seréis hechos espirituales, a saber, el don del Espíritu Santo… Vosotros, en verdad, cesaréis de ser carnales, si la forma de la carne es quitada de vuestros ojos, a fin de que la forma de Dios sea implantada en vuestros corazones» (*Sermo* CCLXX.2). Por supuesto, la «forma» del Buddha que el Buddha quería que Vakkali viera era, más bien que la de la carne, la del Dhamma, «que el que la ve, Me ve» (*Saṁyutta Nikāya* III.120). Las palabras de San Agustín son paralelas a las de *Prema Sāgara*, caps. 48 y 49, donde Śrī Krishna, habiendo partido, envía a Udho a las lecheras de Brindāban con el mensaje de que no piensen más en él como un hombre, sino como Dios, siempre inmediatamente presente en ellas mismas, y jamás ausente.

kareyya) por situaciones que agitan (*saṃvejanīyesu ṭhānesu*). Por ello, un ardiente monje maestro, que pone todas las cosas a la prueba de la presciencia, puede vivir la vida de la paz, y no ensoberbecerse, pero aquel a cuya voluntad le ha sido dado su quietus, alcanza la exhaustión del Mal»: De hecho, hay dos cosas que conducen al bienestar, al contento, y a la continencia espiritual de un monje, a saber, su premisa radical, y «el pasmo que debe sentirse en las situaciones pasmosas» (*Itivuttaka* 30). Vemos por este texto (y por *Saṁyutta Nikāya* V.134, citado arriba) que el «pasmo» (*saṃvega*), experimentado bajo las condiciones adecuadas, aunque todavía puede considerarse en algún sentido como una emoción, no es, en modo alguno, meramente una respuesta estética interesada, sino mucho más lo que nosotros llamamos tan torpemente la delectación de una «contemplación estética desinteresada» —una contradicción en los términos, pero «vosotros sabéis lo que quiero decir».

En particular, hay «cuatro lugares admirables donde los miembros creyentes deben conmoverse profundamente (*cattāri kula-puttassa dassanīyāni saṃvejanīyāni ṭhānāni*); son esos cuatro en los que el seglar puede decir "¡aquí nació el Buddha!" "¡aquí alcanzó el Despertar Total, y fue enteramente el Despierto!" "¡aquí puso en movimiento por primera vez la incomparable Rueda de la Ley!" y "¡aquí fue despirado, con la despiración (*nibbāna*) que no deja ningún residuo (de ocasión de devenir)!"… Y vendrán a estos lugares, creyentes, monjes y monjas, y seglares, hombres y mujeres, y dirán así… y aquellos de éstos que mueran en el curso de su peregrinación a tales monumentos (*cetiya*), en serenidad de voluntad (*pasanna-cittā*), serán regenerados después de la muerte en el feliz mundo del cielo» (*Dīgha Nikāya* II.141, 142, cf. *Aṇguttara Nikāya* I.136, II.120).

Como implican las palabras *dassanīya* (*darśaṇīya*), «bello de ver», «digno de ver», aplicadas comúnmente a las obras de arte visibles (como *śravaṇīya*, «digno de oír» se dice de las obras audibles), y *cetiya*[79], «monumento», y como también sabemos por la abundante literatura y la evidencia arqueológica, estos cuatro lugares o estaciones sagrados, estaban marcados por monumentos, por ejemplo, la Rueda de la Ley todavía existente, erigida sobre un pilar en el Parque del Ciervo de Benarés, en el sitio de la primera predicación. Además, como también sabemos, estas estaciones de peregrinación, podían ser substituidas por monumentos similares, erigidos en otra parte, o incluso construidos a una escala tan pequeña, como para ser tenidos en una capilla privada, o ser transportados, a fin de ser usados, similarmente, como soportes de contemplación. Así pues, el resultado neto es que los iconos (ya sean «anicónicos», al comienzo, o «antropomórficos», algo más tarde), que sirven como recordadores de los grandes momentos de la vida del Buddha, y que participan de su esencia, han de considerarse como «estaciones», a cuya visión puede y debe experimentarse una «conmoción» o «estremecimiento», ya sea por los monjes o ya sea por los seglares.

Saṃvega se refiere, entonces, a la experiencia que puede sentirse en la presencia de una obra de arte, cuando nosotros somos sacudidos por ella, como un caballo puede ser sacudido por un látigo. Sin embargo, se asume que, como el buen caballo, nosotros estamos más o menos entrenados, y de aquí que esté implícita una conmoción más que meramente física; el golpe tiene para nosotros un *significado*, y la aprehensión de ese significado, en el que no sobrevive nada de la

[79] Sobre los diferentes tipos de *cetiya*, y su función como sustitutos para la presencia visible del *Deus absconditus*, ver el *Kālinga-bodhi Jātaka* (*Jātaka* IV.228) y Coomaraswamy, «La Naturaleza del Arte budista».

sensación física, es también una parte de la conmoción. Ciertamente, estas dos fases de la conmoción se sienten normalmente juntas como partes de una experiencia instantánea; pero pueden distinguirse lógicamente, y puesto que no hay nada peculiarmente artístico en la mera sensibilidad que todos los hombres y los animales comparten, lo que nos interesa principalmente es el último aspecto de la conmoción. En una y otra fase, los signos externos de la experiencia pueden ser emocionales, pero aunque los signos pueden ser parecidos, las condiciones que expresan son diferentes. En la primera fase, hay realmente una perturbación, en la segunda hay la experiencia de una paz que no puede describirse como una emoción, en el sentido en que el temor y el amor, o el odio, son emociones. Es por esta razón, por lo que los retóricos indios siempre han vacilado en reconocer la «Paz» (*śānti*) como un «sabor» (*rasa*), en una única categoría con los demás «sabores».

En la profundísima experiencia que puede ser inducida por una obra de arte (u otro recordador), nuestro ser mismo es sacudido (*saṃvijita*) hasta sus raíces. El «Saboreo del Sabor», que ya no es ningún sabor, es, como lo señala el *Sāhitya Darpaṇa*, «el hermano gemelo mismo del saboreo de Dios»; implica, como la palabra «desinteresado» implica, una anonadación de sí mismo —a *semetipsa liquescere*— y es por esta razón, por lo que puede describirse como «temible», aunque nosotros podríamos no querer evitarlo. Por ejemplo, es de esta experiencia que Eric Gill escribe que «Al primer impacto fui tan conmovido por el canto [Gregoriano]… como para quedar casi aterrorizado… Esto era algo vivo… supe infaliblemente que Dios existía y que era un Dios vivo» (*Autobiography*, Londres, 1940, p. 187). Yo mismo he sido completamente disuelto y acabado por la misma música, y tuve la misma experiencia cuando estaba leyendo en voz alta el *Fedón* de Platón. Eso no puede haber sido una emoción «estética», tal como podía haber sido

sentida en la presencia de alguna obra de arte insignificante, sino que representa la conmoción de convicción que sólo puede desencadenar un arte intelectual, la voladura del cuerpo que libera una expresión de la verdad perfecta, y, por lo tanto, convincente. Por otra parte, el realismo en el arte religioso es sólo desagradable, y en absoluto conmovedor; y lo que se llama comúnmente pathos, en el arte, le hace reír a uno. El punto a destacar es que una propensión a ser sobrecogido por la verdad, no tiene nada que ver con la sentimentalidad; es bien sabido que el matemático puede ser sobrecogido de esta manera, cuando encuentra una expresión perfecta que subsume innumerables observaciones separadas. Pero esta conmoción sólo puede sentirse si hemos aprendido a reconocer la verdad cuando la vemos. Consideremos, por ejemplo, las abrumadoras palabras de Plotino, «¿Quieres decir que ellos han visto a Dios y no le recuerdan?. Ah no, es que ellos le ven ahora y siempre. La *memoria* es para aquellos que han olvidado» (Plotino, IV.4.6). Para sentir la fuerza plena de este «rayo» (*vajra*)[80], uno debe haber tenido al menos un atisbo de lo que está implícito en la doctrina india y platónica de la Recordación[81]. En la pregunta, «¿El que hizo al cordero te hizo a ti?» hay una sacudida incomparablemente más fuerte que la que hay en «sólo Dios puede hacer un árbol», lo que podría haberse dicho también de una pulga o de una larva. Con Sócrates, «nosotros no podemos dar el nombre de "arte" a algo irracional» (*Gorgias* 465A); ni con el budista, pensar en

[80] «El "rayo" es un dicho penetrante que te acierta en el ojo (*vajraṃ pratyakṣaniṣṭhuram*)», *Daśarūpa* I.64; cf. Plutarco, *Pericles* 8, κεραυνὸν ἐν γλώσσῃ φέρειν, y el dicho de San Agustín «¡Oh hacha, que hiendes la roca!».

[81] Cf. *Menón* 81C y *Fedro* 248C; *Chāndogya Upaniṣad* VII.26.1 (*ātmanaḥ smarah*); también Coomaraswamy, «Recordación India y Platónica».

[*Addendum*: «No todos los que perciben con los ojos los productos sensibles del arte, son afectados igualmente por el mismo objeto, pero si lo conocen como el retrato exterior de un arquetipo subsistente en la intuición, *sus corazones son sacudidos* (θορυβοῦνται, literalmente "son turbados") y capturan la memoria de ese Original…» Plotino, II.9.16].

nada sino en obras de arte significantes como «las estaciones donde debe sentirse la conmoción de pasmo».

ARTE Y ESTÉTICA MEDIEVALES

LA TEORÍA MEDIEVAL DE LA BELLEZA[*]

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur
Santo Tomás de Aquino

Cada cosa recibe una μοῖρα τοῦ καλοῦ acordemente a su capacidad.
Plotino, *Enéadas* I.6.6, líneas 32-33

Introducción

El presente artículo es el primero de una serie, con la que se pretende hacer más fácilmente accesibles, a los estudiosos modernos del arte medieval, las fuentes más importantes de la teoría estética correspondiente. El artista medieval es, mucho más que un individuo, el canal a cuyo través encontraba expresión la consciencia unánime de una comunidad orgánica e internacional; en el material que vamos a estudiar, se encontrarán los supuestos básicos de los que dependía su operación. Sin un conocimiento de estos supuestos, que abarcan las causas formal y final de la obra misma, el estudioso debe restringirse necesariamente a una investigación de las causas eficiente y material, es decir, de la técnica y el material; y, aunque es indispensable un conocimiento de éstos para una plena comprensión de la obra en todos sus aspectos accidentales, se requiere algo más para el juicio y la crítica, puesto que el juicio, dentro de la definición medieval, depende de la comparación de la forma efectiva o accidental de la obra, con su forma sustancial o esencial, según ésta preexistía en la mente del artista; pues «la similitud se dice con respecto a la forma» (*Sum. Theol.* I.5.4), y no con respecto a ningún otro objeto diferente y externo, que se supone que ha sido imitado. Sin embargo, estos estudios se han emprendido no sólo para beneficio de los estudiosos profesos del arte cristiano medieval, sino

[*] [Esta traducción y comentario apareció por primera vez en el *Art Bulletin*, XVII (1935) y XX (1938), bajo el título «Mediaeval Aesthetic». El texto que se da aquí es la revisión de Coomaraswamy para *Figures of Speech or Figures of Thought*, pero se le ha restaurado la valiosa introducción de la primera versión.—ED.]

debido, también, a que la estética escolástica proporciona al estudiante europeo una admirable introducción al arte del oriente, y debido al encanto intrínseco del material mismo. Nadie que haya apreciado alguna vez la consistencia de la teoría escolástica, la finura legal de sus argumentos, o que haya entendido todas las ventajas propias de su precisa terminología técnica, puede querer ignorar nunca los textos patrísticos. La estética medieval no sólo es universalmente aplicable, e incomparablemente clara y satisfactoria, sino que también, al mismo tiempo que trata sobre lo bello, es bella en sí misma.

El estudioso moderno del «arte», puede inclinarse al comienzo a protestar por la combinación de la estética y la teología. Sin embargo, esta combinación pertenece a un punto de vista que no separa la experiencia en compartimentos independientemente auto-subsistentes; y el estudioso que entiende, que de una manera u otra debe familiarizarse con los modos de pensamiento y sensación medievales, haría mejor acomodándose a esto desde el comienzo. La teología es en sí misma un arte del orden más elevado, puesto que su incumbencia es el «ordenamiento de Dios», y, en relación con las obras de arte medievales, ocupa la posición de la causa formal, en cuya ignorancia resulta imposible un juicio del arte que no sea sobre la base de un gusto personal.

Las Traducciones

La doctrina escolástica de la Belleza, se basa fundamentalmente en el breve tratamiento de Dionisio el Areopaguita[82], en el capítulo del *De divinis nominibus*, titulado «De pulchro et bono». Por lo tanto, comenzaremos con una traducción de este breve texto, hecha, no del griego, sino de la versión latina de Johannes Saracenus, que fue usada por Albertus Magnus en su *Opusculum de pulchro*[83] (atribuido a veces a Santo

[82] Sobre Dionisio, ver Darboy, *St. Denys l'aréopagite* (París, 1932), y C. E. Rolt, *Dionysius the Areopagite*, 2ª ed. (Londres, 1940), con bibliografía.

[83] Este texto casi inaccesible, puede consultarse en : (1) P. A. Uccelli, *Notizie storico-critiche circa un commentario inedito di S. Tommaso d'Aquino sopra il libro di S. Dionigi Dei Nomi Divini, La scienza e la fede*, Serie III, Vol. V (Nápoles, 1869), 338-369, donde se discute la autoría, discusión seguida del

Tomás) y por Ulrich de Strassburg en el capítulo de su *Summa de bono*, titulado «De pulchro», cuya traducción forma el segundo texto de la presente serie. Ulrich Engelberti de Strassburg, que murió en 1277, fue él mismo un discípulo de Albertus Magnus[84]. Nuestra traducción, hecha del texto latino editado y publicado por Grabmann[85], a partir de fuentes manuscritas, se adhiere más estrechamente al original que la excelente traducción alemana de Grabmann. El mismo editor agrega una introducción, una de las mejores exposiciones de estética medieval que haya aparecido hasta ahora[86].

La doctrina de Platón de lo relativamente bello y de una Belleza absoluta se expone clarísimamente en el *Banquete* 210E-211B:

«Al que ha sido instruido tan altamente en la doctrina del amor (τὰ ἐρωτικά)[87], al considerar las cosas bellas una tras otra en su orden

---

texto «De pulchro et bono, ex commentario anecdoto Sancti Thomae Aquinatis in librum Sancti Dionysii De divinis nominibus, cap. 4, lect. 5» (pp. 389-459), y (2) en Sancti Thomae Aquinatis, *Opuscula selecta*, Vol. IV, opusc. XXXI, «De pulchro et bono», ex comm. S. Th. Aq. in lib. S. Dionysii *De Divinis nominibus*, cap. 4, lect. 5 (París, s.a.).

El comentario más corto sobre el mismo texto, también traducido aquí, y debido ciertamente a Santo Tomás, aparece en *Sancti Thomae Aquinatis, Opera omnia* (Parma, 1864), como opusc. VII, cap. 4, lect. 5.

[84] Cf. Martin Grabmann, «Studien über Ulrich von Strassburg. Bilderwissenschaftlichen Lebens und Strebens aus der Schule Alberts des Grossen», en *Zeit. für kath. Theologie*, XXIX (1905), o en «Mittelalterliches Geistesleben», en *Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik*, 3 vols. (Munich, 1926).

[85] Martin Grabmann, «Des Ulrich Engelberti von Strassburg, O. Pr. († 1277) abhandlung De pulchro», en *Sitzb. Bayer. Akad. Wiss., Phil… Klasse* (Munich, 1926), abh. 5.

[86] A la breve bibliografía que aparece en Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 59, agregar: A. Dyroff, «Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas», *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband* II (Münster, 1923), 197-219; E. de Bruyne, «Bulletin d'esthétique», *Revue néoescolastique* (agosto, 1933); A. Thiéry, *De la Bonté et de la beauté,* Lovaina, 1897; L. Wencélius, «La philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française», *Études d'histoire et de philosophie publiées par la Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strassburg*, n.º 27 (París, 1932); J. Maritain, *Art and Scholasticism* (Nueva York, 1931); J. Huré, *St. Augustin musicien* (París, 1924); W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Auyustinusschrift De arte musica* (Marburgo, 1931).

Entre estas obras, la de Dyroff es probablemente la mejor. Las de Maritain y de Bruyne son algo tendenciosas, y la de Maritain me parece teñida de modernismo. En estas obras se encontrarán más referencias, y no es nuestra intención presente intentar una bibliografía completa. Puede agregarse que en los escritos y obras de Eric Gill se encontrará una correcta aplicación moderna y práctica de la doctrina escolástica referente a la belleza y al trabajo.

[87] La teoría o ciencia del Amor, en su significación tanto social como espiritual y como introductoria a los «ritos y misterios» más altos (*Banquete,* 210A; cf. 188B), está representada típicamente en la Edad Media (Provenza, Dante, *les fidèles d'amour*, amor cortés), en el Islam (Rūmī y los sufíes en general), y

apropiado, se le revelará repentinamente la maravilla de la naturaleza de la Belleza; y para esto, oh Sócrates, se emprendieron todos estos trabajos anteriores. En primer lugar, esta Belleza es sempiterna, no prospera ni decae, no crece ni mengua; en segundo lugar, no es bella desde un punto de vista y fea desde otro, o bella en una relación y en un lugar y fea en otro momento o en otra relación, de tal manera que es bella para unos y fea para otros… sino Belleza absoluta, siempre existente en uniformidad consigo misma, y tal que, aunque toda la multitud de las cosas bellas participa en ella, ella jamás aumenta ni disminuye, sino que permanece impasible, aunque ellas vienen a ser y pasan… Belleza por sí misma, entera, pura, sin mezcla… divina, y coesencial consigo misma».

Este pasaje es la fuente de Dionisio el Areopaguita sobre lo bello y la Belleza, en *De divinis nominibus*, cap. 4, lect. 5, que es a su vez el tema de los comentarios de Ulrich Engelberti y de Santo Tomás de Aquino. Los tres textos se traducen a continuación.

---

en la India (Jayadeva, Vidyāpati, Bihārī, etc.). En esta tradición los fenómenos del amor son los símbolos adecuados de la enseñanza iniciática, que hay que distinguir de un «misticismo» meramente erótico.

1. DIONISIO EL AREOPAGUITA

Los santos teólogos alaban lo bueno como lo bello y como Belleza; como delectación y lo delectable; y por cualesquiera otros nombres apropiados que se considere que implican el poder embellecedor, o las cualidades atractivas de la Belleza. Lo bello y la Belleza son indivisible en su causa, que abarca Todo en Uno. En las cosas existentes, éstos están divididos en «participación» y «participantes»; pues nosotros llamamos «bello» a lo que participa en la belleza[88]; y «belleza» a esa participación en el poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas.

Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ella, y porque ella es la causa de que todas las cosas estén en armonía (*consonantia*), y también de su iluminación (*claritas*); y porque, además, en la semejanza de la luz, envía a todas las cosas las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal; con lo cual, convoca a todas las cosas hacia sí misma. De aquí que se llame καλόν, porque junta a todas las cosas diferentes en un único todo, y *pulchrum*, porque, al mismo tiempo, es bellísima y superbella; siempre existente en uno y el mismo modo, y bella de una y la misma manera; ni creada ni destruida, ni aumentada ni disminuida; no bella en un lugar o en un tiempo y fea en otra parte o en otro tiempo; no bella en una relación y fea en otra; no bella aquí pero no allí, como si pudiera ser bella para algunos y no para otros; sino porque es auto-concordante consigo misma y uniforme consigo misma; y siempre bella; y por así decir la fuente de toda belleza; y en sí misma preeminentemente poseída de belleza. Porque en la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas, toda belleza y todo lo que es bello ha preexistido uniformemente en su causa.

Es por este [super-] bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propio tipo; y todas las alianzas y amistades y compañerismos se deben a lo bello, y todos están unidos por lo bello. Y lo super-bello es el principio de todas las cosas, porque es su causa

[88] Cf. Coomaraswamy, «Imitación, Expresión, y Participación», notas 36, 38.

eficiente, y porque las mueve a todas ellas, y las mantiene a todas por amor de su propia Belleza. Y es igualmente el fin de todas, porque es su causa final, puesto que todas las cosas se hacen por amor de lo bello[89]; y es igualmente la causa ejemplaria, puesto que todas las cosas están determinadas por ello; y, por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo; pues todas las cosas desean lo bello por todas las razones, y no hay nada existente que no participe de lo Bello y de lo Bueno. Y nosotros nos atrevemos a decir que lo no-existente participa también de lo Bello y de lo Bueno; pues entonces, cuando se alaba sobresustancialmente en Dios, por la substracción de todos los atributos, es verdaderamente lo Bello y lo Bueno.

[89] Esto no debe comprenderse en el sentido de que el artista como tal pretende simplemente hacer «algo» bello, o «crear belleza». La expresión de Dionisio se refiere al fin último desde el punto de vista del patrón (que puede ser, ya sea el artista mismo, no como artista, sino como hombre, o ya sea algún otro hombre, o alguna organización, o la sociedad en general), que espera ser complacido y servido a la vez por el objeto hecho; pues lo que es el fin en una operación, puede estar ordenado a su vez hacia otra cosa como un fin (*Sum Theol.* I-II.13.4), como, por ejemplo «dar placer cuando se ve, o cuando se aprehende» (*ibid.*, I.5.4 y I.27.1 *ad* 3); cf. San Agustín, *Lib. de ver. rel.*, 39: «El herrero hace una pluma de hierro, por una parte para que nosotros escribamos con ella, y, por otra, para que tengamos placer con ella; y en su tipo es al mismo tiempo bella y adaptada a nuestro uso», donde «nosotros» se refiere al hombre como patrón, como en Santo Tomás, *Física*, II.4.8, donde se dice que el «hombre» es el fin general de todas las cosas hechas por arte, las cuales se traen al ser por su causa. El artista puede saber que la cosa hecha bien y verdaderamente (sáns. *sukṛta*) será, y debe ser, bella, pero no puede decirse que trabaja con miras inmediatas a esta belleza, porque siempre trabaja para un fin determinado, mientras que la belleza, como propia e inevitable en *todo* lo que está hecho bien y verdaderamente, representa un fin indeterminado. La misma conclusión se sigue de la consideración de que toda belleza es formal, y de que la forma es la misma cosa que la especie; las cosas son bellas *en su tipo*, y no indefinidamente. La filosofía escolástica nunca se cansa de señalar que todo agente racional, y el artista en particular, trabaja siempre para fines determinados y singulares, y no para fines infinitos y vagos; por ejemplo, *Sum Theol.* I.25.5c, «la sabiduría del hacedor está restringida a un orden definido»; I.7.4, «ningún agente actúa sin finalidad»; II-I.1.2c, «Si el agente no estuviera determinado hacia un efecto particular, no haría una cosa más bien que otra»; I.45.6c, «operando por una palabra concebida en su intelecto (*per verbum in intellectu conceptum*) y movido por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse»; *Phys.*, II.I.10, afirma también que el arte está determinado hacia fines singulares y que no es infinito, y Santo Tomás, *De coelo et mundo*, II.3.8, afirma que el intelecto se conforma a un orden universal sólo en conexión con una idea particular. Cf. San Buenaventura, *I Sent.*, d. 35, a. unic., q. I, fund. 2: «Todo agente que actúa racionalmente, y no al azar, ni bajo compulsión, preconoce la cosa antes de que ella sea, a saber, en una semejanza, por la cual semejanza, que es la "idea" de la cosa, la cosa es a la vez conocida y traída al ser». Lo que es verdadero de los *factibilia* es verdadero de la misma manera de los *agibilia*; un hombre no lleva a cabo una buena obra *particular* por su belleza, pues *toda* buena obra será bella, sino que hace precisamente *esa* buena obra que la ocasión requiere, en relación con cuya ocasión alguna otra buena obra sería inapropiada (*ineptum*), y por lo tanto inconveniente o fea. De la misma manera, la obra de arte es siempre ocasional, y si no es oportuna, es superflua.

2. ULRICH ENGELBERTI, *De pulchro* [90]

De la misma manera que la forma de una cosa es su «bondad»[91], puesto que todo lo que es perfectible desea la perfección, así también, la belleza de todas las cosas es lo mismo que su excelencia formal, que, como dice Dionisio, es como una luz que brilla en la cosa que ha sido formada; y esto aparece también, en tanto que la materia sujeta a privación de forma, es llamada vil (*turpis*) por los filósofos, y desea la forma de la misma manera que lo feo (*turpe*) desea lo que es bueno y bello. Así pues, lo bello, con otro nombre, es lo «específico», que viene de especie o de forma[92]. Agustín (*De*

[90] Ver Grabmann, «Das Ulrich Engelberti von Strassburg».

[91] [Esta nota se ha impreso como un apéndice de este capítulo.—ED.]

[92] Cf. *Sum. Theol.* II-I.18.2c: «La bondad primaria de una cosa natural se deriva de su forma, que le da su especie», y I.39.8c: «La especie o belleza tiene una semejanza a la propiedad del Hijo», a saber, en tanto que Ejemplar. En general, la forma, especie, belleza, y perfección o bondad o verdad de una cosa son coincidentes e indivisibles en ella, aunque en sí mismas no son sinónimas en el sentido de términos intercambiables.

Para el estudiante de estética medieval es absolutamente esencial una comprensión clara de lo que se entiende por «forma» (lat. *forma* = gr. εἶδος). En primer lugar, forma en tanto que coincidente con idea, imagen, especie, similitud, razón, etc., es la causa puramente intelectual o inmaterial de que la cosa sea lo que ella es, así como el medio por el cual ella es conocida; en este sentido, la forma es «el arte en el artista», al que el artista conforma su material y que permanece en él, y esto vale igualmente para el Arquitecto Divino y para el artista humano, Esta forma ejemplaria se llama sustancial o esencial, no porque subsista aparte del intelecto del que depende, sino porque es como una substancia (I.45.5 *ad* 4). La filosofía escolástica siguió a Aristóteles (*Metafísica* IX.8.15) más bien que a Platón, que «sostenía que las ideas existen por sí mismas, y no en el intelecto» (*ibid.*, I.2.15.1 *ad* 1). Los accidentes «propios a la forma», por ejemplo, que la idea del «hombre» es la de un bípedo, son inseparables de la forma tal como subsiste en la mente del artista.

En segundo lugar, frente a la forma esencial o arte en el artista como se ha definido arriba, y constituyendo la causa ejemplaria o formal del devenir de la obra de arte (*artificiatum, opus,* aquello que se hace *per artem*, por arte), está la forma accidental o efectiva de la obra misma, que, al estar formada materialmente (*materialis efficitur*), está determinada no sólo por la idea o arte como causa formal, sino también por las causas eficientes y material; y puesto que éstas introducen factores que no son esenciales a la idea ni se anexan inevitablemente a ella, la forma o apariencia efectiva de la obra de arte se llama su forma accidental. Por consiguiente, el artista conoce la forma esencialmente, y el observador sólo accidentalmente, en la medida en que puede identificar realmente su punto de vista con el del artista de cuyo intelecto depende inmediatamente la cosa hecha.

La distinción entre los dos sentidos en los que se usa la palabra «forma» la establece muy claramente San Buenaventura, *I Sent.* d. 35, a.unic., q.2, opp.1, como sigue: «La forma es doble, o bien es la forma que es la perfección de una cosa, o bien es la forma ejemplaria. En ambos casos se postula una relación; en el segundo caso, una relación con el material que se informa, en el primero, una relación con la [idea] que se ejemplifica efectivamente».

Trinitate VI) dice que Hilario predicaba la especie en la imagen, como la ocasión de la belleza en ella; y llama a lo feo «deforme», a causa de su privación de la forma debida. Justamente a causa de que está presente, mientras la luz formal brilla en lo que está formado o proporcionado, la belleza material subsiste en una armonía de proporción, es decir, de perfección a perfectible[93]. Y, por consiguiente, Dionisio define la belleza como armonía (*consonantia*) e iluminación (*claritas*).

La filosofía escolástica en general, y cuando no se emplean adjetivos calificativos, emplea la palabra «forma» en el sentido causal y ejemplario; el lenguaje moderno la emplea más a menudo en el otro sentido, como equivalente de figura o apariencia física, aunque se retiene el significado más antiguo cuando hablamos de una forma o molde *según* el cual se moldea o ajusta una cosa. A menudo es imposible comprender qué se entiende por «forma», tal como se usa la palabra por los estetas contemporáneos.

[93] La belleza material, perfección o bondad de una cosa se define aquí por la proporción entre la forma esencial (sustancial) y la forma accidental (efectiva), proporción que deviene, en el caso de la manufactura, la proporción entre el arte en el artista y el artefacto; en otras palabras, una cosa participa de la belleza, o es bella, en la medida en que la intención del hacedor se ha realizado en ella. De manera similar, «Se dice que una cosa es perfecta si no carece de nada según el modo de su perfección» (*Sum. Theol.* I.5.5c); o, como lo expresaríamos nosotros, si es enteramente buena en su tipo. Los objetos naturales son siempre bellos en sus diversos tipos porque su hacedor, *Deus vel Natura Naturans*, es infalible; los artefactos son bellos en la medida en que el artífice ha sido capaz de controlar su material. Las cuestiones de gusto o de valor (lo que nos gusta o disgusta, o podemos o no podemos usar) son igualmente irrelevantes en ambos casos.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza» como un criterio de juicio en nuestro sentido moderno no se plantea en el arte cristiano. «La verdad está primariamente en el intelecto, y en segundo lugar en las cosas según se relacionan con el intelecto que es su principio» (*Sum. Theol.* I.16.1). La verdad en una obra de arte (*artificiatum*, artefacto) es que esté hecha bien y verdaderamente conformemente al modelo en la mente del artista, y así «se dice que una casa es verdadera cuando expresa la semejanza de la forma en la mente del artista, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto» (*ibid.*). De la misma manera, una obra de arte es llamada «falsa» cuando falta en ella la forma del arte, y se dice que un artista produce una obra «falsa» si ésta no alcanza el nivel de la correcta operación de su arte (I.17.1). En otras palabras, la obra de arte como tal es buena o mala en su tipo, y no puede juzgarse de ninguna otra manera; si ella nos gusta o no, si tenemos un uso para su tipo o no, eso es otra cuestión, irrelevante para un juicio del arte mismo.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge tan solo cuando se introduce una confusión por una intrusión del punto de vista científico, empírico y racional. Entonces la obra de arte, que es propiamente un símbolo, se interpreta como si hubiera sido un signo, y se le pide una *semejanza* como la que hay entre el signo y la cosa que se supone que se significa o denota; y escuchamos decir del arte «primitivo» que «eso era antes de que ellos supieran nada de anatomía». La distinción escolástica entre signo y símbolo se hace como sigue: «Mientras que en todas las demás ciencias las cosas se significan con palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras tienen a su vez un significado» (*Sum. Theol.* I.I.10). Por «esta ciencia» Santo Tomás entiende, por supuesto, la teología, y las palabras a las que se refiere son las de la escritura; pero la teología y el arte, en principio, son lo mismo; una emplea la imaginería verbal, y el otro una imaginería visual, para comunicar una ideología. El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge entonces siempre que el hábito de la atención cambia de dirección y el interés se concentra en las cosas tal como ellas son

Dios es la «única luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene al mundo (San Juan 1:9)», y esto es por Su Naturaleza; Luz que, como la manera del entendimiento divino, brilla en el terreno de Su Naturaleza, terreno que se predica de Su Naturaleza cuando hablamos de «Dios» concretamente. Pues así, Él mora en una Luz inaccesible; y este terreno de la Naturaleza Divina, no está meramente en armonía con Su Naturaleza, sino que es enteramente lo mismo que Su Naturaleza; Naturaleza que tiene en sí misma Tres Personas coordinadas en una maravillosa armonía, puesto que el Hijo es la imagen del Padre, y el Espíritu Santo el vínculo entre ellos.

Aquí dice que Dios no sólo es perfectamente bello en Sí mismo, como el límite de la belleza, sino más que esto, a saber, que Él es la causa eficiente y ejemplaria y final de toda belleza creada[94]. Causa eficiente: de la misma

---

en sí mismas y no ya, primariamente, en sus aspectos inteligibles; en otras palabras, cuando hay un cambio del punto de vista especulativo o idealista a un punto de vista racional o realista (el lector debe tener presente que el conocimiento especulativo o «de espejo» significa originalmente, y en todas las tradiciones, un conocimiento cierto e infalible, y que las cosas fenoménicas como tales se consideran ininteligibles y meramente las ocasiones de las reacciones sensoriales tales como también las tienen los animales). El cambio de interés, que puede describirse como una extroversión, tuvo lugar en Europa con el renacimiento; y similarmente en Grecia, a finales del siglo V a. C. Nada del mismo tipo ha tenido lugar nunca en Asia.

Por consiguiente, es evidente que el arte cristiano no puede juzgarse por ningún criterio de gusto o de verosimilitud, sino tan solo en cuanto a si expresa claramente las ideas que son la base formal de toda su constitución, y en qué medida las expresa; y nosotros tampoco podemos llevar a cabo este juicio en la ignorancia de estas ideas. Los mismo será válido para el arte arcaico, primitivo y oriental en general.

[94] La cuarta de las causas aristotélicas, a saber, la causa material, se omite aquí necesariamente, pues el dogma cristiano niega que Dios opere como la causa material de nada. La «materia prima» escolástica, lo «no-existente» de Dionisio, no es la omnipotencia infinita (sánscrito *aditi, śakti, mūla-prakṛti,* etc.) de la naturaleza divina, «Natura Naturans, Creatrix Deus», sino una potencialidad que se extiende sólo a las formas naturales o posibilidades de manifestación (*Sum. Theol.* I.7.2 *ad* 3; igualmente, la «Pura potenza tenne la parte ima» de Dante, *Paradiso* XXIX.34). No es la nada absoluta de la Oscuridad Divina, sino la nada relativa (*kha, ākāśa* como quintaesencia) de la que se hizo el mundo (*ex nihilo fit*), y que en el acto de creación toma el lugar de la «causa material». Como tal es remota de Dios (*Sum. Theol.* I.14.2 *ad* 3), que se define como completamente en acto (I.14.2c), aunque «retiene una cierta semejanza con el ser divino» (I.14.2 *ad* 3), a saber, esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (I.41.5); cf. San Agustín, *De Trinitate* XIV.9, «a saber, Esa naturaleza que creó todas las otras».

Por otra parte, si no consideramos a Dios como distinto de la Deidad, sino más bien como la unidad de esencia y naturaleza en la Identidad Suprema de los principios conjuntos, será correcto decir que todas las causas están presentes en la Deidad, pues esta naturaleza, a saber, Natura Naturans, Creatrix (cuya manera de operación se imita en el arte, *Sum. Theol.* I.117.1c), es Dios. De la misma manera que la procesión del Hijo, la Palabra, «es desde un principio conjunto vivo (*a principio vivente conjuncto*)» y «se llama propiamente generación y natividad» (I.27.2) y «eso por lo que el Padre engendra en la naturaleza divina» (I.41.5), así también el artista humano opera por «una palabra concebida en su intelecto» (*per verbum in intellectu conceptum*, I.45.6c).

Sólo si se toma la analogía humana demasiado literalmente y se considera la procesión y creación divinas como eventos temporales, la naturaleza divina «recede» aparentemente de la esencia divina y la

manera que la luz del sol, al verter y causar la luz y los colores, es el hacedor de toda belleza física; justamente así, la luz verdadera y primordial, vierte de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas[95]. Causa ejemplaria: de la misma manera que la luz física es una en su tipo, que, sin embargo, es el tipo de la belleza que está en todos los colores, que, cuanta más luz tienen más bellos son, y cuya diversidad es ocasionada por la diversidad de las superficies que reciben la luz, y que, de cuanta más luz carecen, tanto más horribles y sin forma son; justamente así, la Luz divina es una única naturaleza, que tiene en sí misma, simple y uniformemente, toda la belleza que está en todas las formas creadas, cuya diversidad depende de los recipientes mismos —y cuya forma, también, está más o menos alejada, en la medida de su desemejanza de la Luz intelectual primordial, y obscurecida, en la misma medida; y, por consiguiente, la belleza de las formas no consiste en su diversidad, sino que tiene su causa en la Luz intelectual única, que es omniforme, pues lo omniforme es inteligible por su naturaleza propia; y cuanto más puramente posee esta Luz la forma, tanto más bella y más semejante es a la Luz primordial, de manera que es una imagen de ella o una huella de su semejanza; y cuanto más recede de esta naturaleza y más se la hace entrar dentro de la materia (*materialis efficitur*), tanta menos belleza tiene y tanto menos se asemeja a la Luz primordial. Y causa final, pues todo lo que es perfectible desea la forma, porque la forma es su perfección[96]; y la

---

potencialidad deviene el «medio» (sáns. *māyā*) enfrentado al «acto»; esto es la ruptura de *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.3 («Él dividió su Esencia en dos», *dvedhā apātayat*), la separación del Cielo y de la Tierra en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.54 (*te vyadravatām*), como en Génesis I, «Dios dividió las aguas superiores de las inferiores». Entonces, si se define a Dios como «todo acto» o «acto puro», y como el Arquitecto Divino en operación, la causa material de las cosas creadas no está en Él. De la misma manera que, en la operación humana, la causa material es externa al artista, y no está en él; y en tanto que la causa material, en su caso, ya está en cierta medida «formada», y no es, como la materia prima, enteramente informal, tratable y pasiva, la causa material a la vez ofrece una cierta resistencia al propósito del artista (la *sorda* de Dante, *Paradiso* I.129) y en alguna medida determina el resultado; al mismo tiempo que, en su disposición a la recepción de otra forma, se asemeja a la materia prima y se presta a la intención del artista, que puede compararse al Arquitecto Divino en la medida en que controla plenamente el material, aunque nunca lo hace completamente.

[95] Como en *Ṛg Veda Saṁhitā* V.81.2, donde el Sol Supernal *viśvā rūpāṇi prati muñcate*.

[96] Aquí no hay implícita ninguna «personificación» de la cosa, pues los «deseos» equivalen a las «necesidades». Cuando decimos que una cosa «quiere» o «necesita» algo para ser perfecta, esto equivale a decir que a la vez carece de ese algo y que requiere ese mismo algo. Un cangrejo, por ejemplo, puede no ser consciente de que ha perdido un miembro, pero en cierto sentido lo sabe, y esto es un tipo de voluntad que resulta en el desarrollo de otro miembro. O si consideramos un objeto inanimado, tal como una mesa

naturaleza de esta perfección está en la forma sólo a modo de semejanza a la Luz increada, a cuya semejanza es la belleza en las cosas creadas; como es evidente por el hecho de que la forma es deseada y porque se tiende hacia ella, debido a que es buena, y también a que es bella; y así la Belleza divina, en sí misma, o en una semejanza de ella, es un fin que atrae toda voluntad. Y por consiguiente, Cicerón, en su *De officiis* [*De inven. rhet.* II.158], identificaba lo bello con lo honesto (*honestum*) cuando decía que «lo bello es eso que tira de nosotros con su poder y nos atrae con su dulzura».

Por consiguiente, la belleza, como dice Dionisio, es realmente lo mismo que la bondad, porque es la verdadera forma de la cosa; pero la belleza y la bondad difieren lógicamente, puesto que la forma, como perfección, es la «bondad» de la cosa; mientras que la forma, como poseedora en sí misma de la luz formal e intelectual, e iluminadora de lo material, o de cualquier cosa que siendo apta para la recepción de la forma es en este sentido material, es la «belleza». Así, como dice San Juan 1:4, «Todas las cosas eran en Dios, vida y luz». Vida, porque siendo perfecciones, dan plenitud de ser; y Luz, porque estando difundidas en lo que es formado, lo embellecen. Así pues, todo lo que es bello es bueno. De donde, si hubiera algo bueno que no es bello, puesto que muchas cosas sensualmente deleitables, por ejemplo, son feas (*turpia*)[97], esto depende de la falta de alguna bondad específica en ellas; e inversamente, cuando de algo que es bello se dice que es otra cosa que bueno, como en los Proverbios, al final [31:30], «Engañoso es el favor, y vana la belleza», esto es así en la medida que ello deviene la ocasión de pecado[98].

---

a la que «le falta» una pata, entonces la «voluntad» correspondiente se atribuye a la materia prima, que es «insaciable de la forma»; *in materia est dispositio ad formam*.

[97] Como señala San Agustín, *De musica* VI.38, algunas gentes se complacen en los *deformia*, y a estas gentes los griegos les llamaban, en la lengua vernácula, σαπρόφιλοι, o como diríamos nosotros, pervertidos; cf. *Bhagavad Gītā* XVII.10. San Agustín señala en otra parte (*Lib. de ver. rel.* 59) que aunque las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas, lo inverso, es decir, que las cosas son bellas porque nos complacen, no es cierto.

[98] El problema de la belleza siniestra planteado en Proverbios 31.30 se examina mejor en el *Opusculum de pulchro* (de Alberto Magno), donde se indica que lo bello nunca está separado de lo bueno cuando se consideran cosas del mismo tipo, «por ejemplo, la belleza del cuerpo nunca está separada del bien del cuerpo, ni la belleza del alma del bien del alma; de modo que cuando a la belleza se la llama así vana, lo que se entiende es la belleza del cuerpo desde el punto de vista del bien del alma». En ninguna parte se argumenta que la belleza del cuerpo pueda ser una cosa mala en sí misma; la belleza corporal se

Debido a que hay formas sustanciales y formas accidentales, amén de la Belleza increada, la belleza es doble, a saber, esencial o accidental. Y cada una de estas bellezas es doble también. Pues la belleza esencial es espiritual —el alma, por ejemplo, es una belleza etérea— o intelectual, como en el caso de la belleza de un ángel; o física, pues la belleza del material es su naturaleza o forma natural. De la misma manera, la forma accidental es espiritual —puesto que la ciencia, la gracia, y las virtudes son la belleza del alma, y la ignorancia y los pecados sus deformidades— o física, como la describe San Agustín, *De civitate Dei* XXII, cuando dice, «La belleza es la armonía de las partes junto con una cierta suavidad de color»[99].

Debido también a que todo lo que se hace por el arte divino tiene una cierta especie según la cual ello es formado, como dice San Agustín, *De Trinitate* VI, de ello se sigue que lo bello, como lo bueno, es sinónimo de ser en el sujeto, y considerado esencialmente le añade a éste el antedicho carácter de ser formal[100].

---

entiende más bien como el signo externo de un bienestar o salud interior y constitucional. El que esta belleza y salud, aunque un gran bien en sí misma, pueda llamarse también vana desde otro punto de vista será evidente para todos; por ejemplo, si un hombre está tan apegado al bienestar del cuerpo que no arriesga su vida por una causa buena. Puede verse en San Agustín cuan poco concibe la filosofía cristiana la belleza natural como algo siniestro en sí mismo; San Agustín dice que lo bello se encuentra en todas partes y en todo, «por ejemplo en un gallo de pelea» (*De ordine* I.25; elige el gallo de pelea como algo en cierto modo despreciable desde su propio punto de vista), y que esta belleza en las criaturas es la voz de Dios, que las hizo (*confessio ejus in terra et coelo, Enarratio in psalmum*, CXLVIII), un punto de vista que es inseparable también del concepto del mundo como una teofanía (como en Erígena) y de la doctrina de los *vestigium pedis* (como en Buenaventura). Por otra parte, estar apegado a las formas como son en sí mismas es precisamente lo que se entiende por «idolatría», y como dice Eckhart (Ed. Evans, I, 259), «para encontrar a la naturaleza misma, todas sus formas deben ser destruidas, y ello tanto más cuanto más cerca esté la cosa de hecho»; cf. Jāmī: «Si temes beber vino del jarro de la Forma, no podrás apurar el trago del Ideal. Pero ¡ten cuidado! No te entretengas en la Forma: esfuérzate más bien con toda rapidez en atravesar el puente».

Pues «hay muchas cosas que son bellas para el ojo (de la carne) que difícilmente sería correcto llamar honestas» (*honestus*, San Agustín, QQ. LXXXIII.30; cf. Platón, *Leyes* 728D, donde debemos honrar «la bondad por encima de la belleza»). Es de esta misma manera como nosotros no elegimos para trabajar con ella la cosa más bella, sino *la mejor para nuestro propósito* (*Sum. Theol.* I.91.3).

[99] Pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris; cf. Cicerón, Disputaciones Tusculanas IV.31, Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate.

[100] «Formal» es aquí equivalente a ejemplario e imitable; cf. San Buenaventura, *I. Sent.* d. 36, a. 2, q. 2 *ad* I: «Idea no denota la esencia como tal, sino la esencia en tanto que es imitable», y *Sum. Theol.* I.15.2: «Es porque Dios conoce Su esencia como imitable por esta o aquella criatura, por lo que Él la conoce como la razón e idea particular de esa criatura». En este sentido, la «esencia imitable» es lo

Abundando en lo que se ha dicho arriba, que la belleza requiere proporción entre el material y la forma, esta proporción existe en las cosas como una cuádruple armonía (*consonantia*)[101], a saber 1ª) en la armonía de la predisposición a recibir forma; 2ª) en una armonía entre masa y forma natural —pues como lo expresó el Filósofo [Aristóteles], *De anima* II, «la naturaleza de todos los compuestos es su fin último y la medida de su tamaño y crecimiento»; 3ª) en la armonía del número de las partes del material con el número de las potencialidades en la forma, que concierne a las cosas inanimadas; y 4ª) en la armonía de las partes medidas entre sí mismas y de acuerdo con el todo. Por consiguiente, en tales cuerpos, son necesarias todas estas cosas para la belleza perfecta y esencial. Según la primera, un hombre cuya constitución es más semejante a la del Cielo es de un buen hábito corporal, y es esencialmente más bello que un hombre melancólico o de constitución enfermiza en cualquier otro sentido. Según la segunda, el Filósofo [Aristóteles], *Etica a Nicómaco* IV, dice que la belleza reside en las cosas de una estatura plena[102], y que las cosas pequeñas, aunque pueden ser elegantes y simétricas, no pueden llamarse bellas. Por consiguiente, vemos que la elegancia y la belleza difieren cualitativamente, pues la belleza agrega a la elegancia una avenencia de la masa con el carácter de la forma, forma que no tiene la perfección de su virtud a no ser

---

mismo que la «naturaleza» («Natura naturans, Creatrix, Deus») en el importantísimo pasaje, «ars imitatur naturam in sua operatione», *Sum. Theol.* I.117.1.

[101] En mi *Transformation of Nature in Art*, 1934, interpreté *consonantia* demasiado estrechamente, como significando sólo «la correspondencia entre los elementos formales y pictóricos en la obra de arte», o lo que Ulrich llama la «proporción entre el material y la forma». Sin embargo, *Consonantia* incluye todo lo que entendemos por «orden», y es el requerimiento de esta armonía lo que subyace a todo el interés que se ha sentido por los «cánones de proporción» (sáns. *tālamāna*).

[102] *In magno corpore*, lit. «en un cuerpo grande». Sea lo que fuere lo que Aristóteles pueda haber querido decir, la estética escolástica no afirma de ningún modo que sólo las cosas grandes puedan ser bellas como tales. La cuestión es más bien que para la belleza es esencial el tamaño debido; si una cosa está por debajo de tamaño, carece del elemento de estatura debida que es propio de la especie; una cosa enanecida puede ser elegante (*formosus*), pero no verdaderamente bella (*pulcher*), ni tener plenamente el ser (*esse habens*), ni ser enteramente buena (*bonus*), porque la idiosincrasia de la especie no está plenamente realizada en ella. De la misma manera, todo lo que está por encima de tamaño en su tipo no puede llamarse bello. En otras palabras, una definición de la belleza como formal implica también la «escala».

En otra parte, Santo Tomás de Aquino sustituye *magnitudo* por *integritas* (ver *Sum. Theol.*, ed. de Turín, 1932, p. 266, nota 1), y dice que la obra es imperfecta *nisi sit proportionata magnitudo,* a menos que tenga el tamaño debido; [cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV.3.5]. Tal vez deberíamos entender *magnitudo* como un tipo de «magnificiencia», o incluso como una cualidad «monumental». Ver nota 46.

en una suma de material debida. Según la tercera, todo lo que falta en un miembro no es bello, sino que es defectivo y una deformidad, y lo es tanto más cuanto más noble es esa parte de la que hay privación, de modo que la falta de un órgano facial es una deformidad mayor que la falta de una mano o de un dedo. Según la cuarta, las partes monstruosas no son perfectamente bellas; por ejemplo, si la cabeza es desproporcionada porque es demasiado grande o demasiado pequeña en relación con los otros miembros y con la masa de todo el cuerpo[103]. Es más bien la simetría (*commensuratio*) lo que hace a las cosas bellas.

[103] Esta cuarta condición de la *consonantia* afirma nuevamente la normalidad de la belleza: un exceso de una sola virtud es una falta en la naturaleza o el arte porque disminuye la unidad del conjunto. Toda peculiaridad, tanto si gusta como si no, disminuye la belleza; por ejemplo, una tez tan maravillosa que desluzca a todas las demás cualidades, o cualesquiera fechas o marcas del estilo particular de una obra de arte. La peculiaridad, aunque pueda ser un cierto tipo de bien, y es inevitable «bajo el sol», implica una contracción de la belleza simple y absolutamente; y nosotros reconocemos esto cuando hablamos de ciertas obras de arte como «universales», entendiendo que tienen un valor siempre para todo tipo de hombres. Santo Tomás, en su comentario sobre Dionisio, *De div. nom.* IV, observa que «el segundo defecto de lo [relativamente] bello es que todas las criaturas tienen una belleza algo particularizada, al igual que tienen una naturaleza particularizada».

Debemos observar que la idiosincrasia en la obra de arte es de dos tipos: (1) esencial, como la de la especie, que está determinada por las causas formal y final, y (2) accidental, dependiente de las causas eficiente y material. La idiosincrasia esencial, que representa el bien perfecto de la especie, no es una «privación como mal», y puede considerarse como un defecto sólo porque es una belleza menor cuando se la compara con la del universo como un todo. La idiosincrasia accidental no es un defecto cuando el accidente «es propio de la especie», como cuando el retrato de un hombre de color se colorea como corresponde, o como el retrato en piedra difiere del retrato en metal. La idiosincrasia accidental, debida al material sólo será un defecto cuando los efectos propios de un material se buscan en otro, o si se recurre a un sustituto inferior del material que se requiere efectivamente. La idiosincrasia accidental, debida a la causa eficiente, la representa el «estilo», a saber, eso que revela la mano de un artista, una raza o un período determinados: como dice Leonardo, debido a que *il pittore pinge se stesso,* se requiere que el artista sea un hombre sano y normal, pues si no lo es, la obra incorporará algo del propio defecto del artista; y de la misma manera, habrá defecto en el producto si las herramientas están en mal estado o están mal elegidas o si se usan mal: un hacha sin filo, por ejemplo, no producirá un corte limpio. La idiosincrasia esencial, debida a la causa final, es responsabilidad del encargo del patrón al artista (sin olvidar que el patrón y el artista *pueden* ser la misma persona), o de que esto implique un defecto, siempre que el mal gusto imponga al artista una desviación de la *certas vias operandi* de su arte (el buen gusto es simplemente ese gusto que encuentra satisfacción en la correcta operación del artista): habrá defecto, por ejemplo, si el patrón exige en el plano de una casa algo agradable para él en particular pero contrario al arte (en tales casos, a menudo se expresa un sano juicio popular llamando al edifico la «locura» de fulano), o si exige una efigie de sí mismo que no le represente meramente como un tipo funcional (p. ej., como caballero, médico o ingeniero) sino como un individuo y una personalidad que ha de ser adulada.

La expresión individual, la huella de las pasiones buenas o malas, es lo mismo que la expresión característica; la novela o la pintura psicológicas se ocupan del «carácter» en este sentido, la épica tan solo de *tipos* de carácter. Lo que nos afecta en el arte monumental, sea cual sea su tema inmediato, no es nada particular o individual, sino sólo el poder de una *presencia* numinosa. Los hechos del arte medieval están de acuerdo con esta tesis. En el arte bizantino y antes del final del siglo XIII, así como en el arte

Como dice Dionisio, será también una sentencia verdadera declarar que incluso lo no-existente participa de la belleza; no, ciertamente, porque sea enteramente no-existente, pues lo que no es nada no es bello, sino no-existente sólo porque no está en acto sino *in potentia*, como en el caso de la materia, que tiene en sí misma la esencia de la forma en una manera de ser imperfecta o no-existente, lo cual es privación en su sentido de mal[104]. Pues

---

«primitivo» en general, la peculiaridad del artista individual elude al estudioso; la obra muestra invariablemente «respeto por el material», que se usa apropiadamente; sólo después del siglo XIII la efigie asume un carácter individual, deviniendo un retrato en el sentido psicológico moderno. Cf. «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943.

[104] La doctrina ortodoxa mantiene que Dios está completamente en acto, y que no hay en Él ninguna potencialidad. En todo caso, será correcto decir que Él no procede desde la potencialidad al acto según la manera de las criaturas, que, al estar en el tiempo, están necesariamente parte en potencialidad y parte en acto. Será también correcto decir que Dios está enteramente en acto, si el nombre se toma «concretamente», es decir, en distinción lógica de la Deidad. Pero pensamos que la exégesis de Dionisio por Alberto Magno (o Santo Tomás) en el *Opusculum de pulchro*, y por Ulrich, como arriba, es incompleta en esta cuestión de la belleza de lo no-existente. Dionisio afirma realmente la belleza de la Oscuridad Divina, o el Rayo Obscuro, como de ninguna manera menor que la de la Luz Divina, puesto que distingue entre la belleza de la Deidad y la de Dios, aunque sólo lógicamente pero no realmente. Desde el punto de vista metafísico, la Oscuridad Divina es una oscuridad tan real como la Luz Divina es una luz, y no debe explicarse meramente como un exceso de luz. Cf. Dionisio, *De div. nom.* VII: «No viendo la oscuridad de otro modo excepto a través de la luz», lo que también implica la inversa; y sería razonable parafrasear las palabras de Ulrich como sigue: «Pues si no hubiera Oscuridad, sólo habría la belleza inteligible de la Luz», etc. Cf. también Maestro Eckhart, ed. Evans, I.369: «La Oscuridad sin moción que nadie conoce salvo Él, en quien ella reina. Lo primero que surge en ella es la Luz». Cf. también Boehme: «Y la profundidad de la oscuridad es tan grande como la habitación de la luz; y ellas no están distantes una de la otra, sino juntas una en otra, y ninguna de ellas tiene principio ni fin». La Belleza de la Oscuridad Divina se afirma también en otras tradiciones, cf. los nombres de Kṛṣṇa y Kālī y la iconografía correspondiente; y como lo expresa *Maitri Upaniṣad* V.2: «La parte de Él que está caracterizada por la Oscuridad, (*tamas*). …es este Rudra»; en *Ṛg Veda Saṁhitā* III.55.7, donde se dice que Agni «procede el primero mientras sigue morando en Su terreno», este «terreno» es también la Oscuridad, como en X.55.5, «Tú permaneces en la Oscuridad» (es decir, *ab intra*). La conjunción de estos «opuestos» (*chāyā-tāpau*, «luz y sombra», *Kaṭha Upaniṣad* III.I y VI.5; *amṛta* y *mṛtyu*, «vida y muerte», *Ṛg Veda Saṁhitā* X.121.2) en Él, en tanto que la Identidad Suprema, no implica más composición que el *principium conjunctum* de Santo Tomás, *Sum. Theol.* I.27.2c, como se cita arriba.

Todas estas consideraciones, que a primera vista parecen pertenecer más a la teología que a la estética, tienen una incidencia inmediata sobre la representación medieval de la majestad y la cólera de Dios, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el Día del Juicio, al que el propio Ulrich se refiere al final de su tratado. Cuando consideramos las representaciones del Juicio Final, es necesario tener presente que Dios se consideraba aquí no menos bello en Su cólera que en otras partes en Su amor, y que las representaciones de los condenados y de los bienaventurados, en el arte y en tanto que representaciones, se consideraban como igualmente bellas; como dice Santo Tomás (*Sum. Theol.* I.39.8), «se dice que una imagen es bella si representa perfectamente incluso una cosa fea», y esto está de acuerdo con la inversa (implícita) de la afirmación de San Agustín de que las cosas no son bellas meramente porque nos gustan. La *Sum. Theol.* III.94.1 *ad* 2 y III.95.5c, dice también: «Aunque la belleza de la cosa vista conduce a la

en una naturaleza buena esto es pecado en acto o en el agente; o ello tiene una naturaleza buena suya propia, como cuando se acepta activamente un castigo justo, o como cuando se soporta pasiva y pacientemente un castigo injusto. Así pues, en el primer modo (es decir, como potencialidad), el mal, tomado en relación al sujeto, es bello; ciertamente, es una deformidad en sí mismo, pero lo es accidentalmente, cuando se contrasta con el bien; es la ocasión de belleza, bondad, y virtud, no porque sea éstas realmente, sino porque conduce a su manifestación. De donde que San Agustín diga, *Enchiridión*, c. II, «Es en razón de la belleza de las cosas buenas, por lo que Dios permitió que se hiciera el mal». Pues si no hubiera ningún mal, habría sólo la belleza absoluta del bien; pero cuando hay mal, entonces se anexa una belleza relativa del bien, de manera que, por contraste con el mal opuesto, la naturaleza del bien brilla más claramente. Tomando el mal en el segundo y el tercer modo (es decir, como castigo), el mal es bello en sí mismo porque es justo y bueno, aunque es una deformidad porque es un mal. Pero, puesto que nada es enteramente sin una naturaleza buena, sino que al mal se le llama más bien un bien imperfecto, ninguna entidad es así enteramente sin la cualidad de la belleza, sino que a lo que en la belleza es imperfectamente bello se lo llama «feo» (*turpe*). Pero esta imperfección es absoluta, y esto es cuando en una cosa falta algo que le es natural, de manera que todo lo que es corrupto o sucio es «feo»; o relativa, y esto es cuando en una cosa falta la belleza de algo más noble que ella misma a lo cual se compara, como si se esforzara en imitar a esa cosa, dando por hecho que ella tenga algo de la misma naturaleza, como cuando San Agustín, *De natura boni contra Manicheos*, c. 22, dice que «En la forma de un hombre, la belleza es mayor, y en comparación con la cual la belleza de un mono se llama deformidad»[105].

---

perfección de la visión, puede haber deformidad de la cosa vista sin imperfección de la visión; porque las imágenes de las cosas, por las que el alma conoce los contrarios, no son en sí mismas contrarias», y, «Nosotros nos deleitamos al conocer cosas malas, aunque las cosas malas mismas no nos deleitan», como en *Kaṭha Upaniṣad* V.II: «De la misma manera que el Sol, el ojo del universo, no es contaminado por los defectos de las cosas vistas exteriormente, así tampoco el Sí mismo Interior de todos los seres se contamina por el mal del mundo, mal que es exterior a él»; [cf. *Mathnawī* II.2535, 2542; III.1372]. Al afirmar que la belleza de la obra de arte no depende de la belleza del tema, la estética medieval y la moderna se encuentran en un terreno común.

[105] Aquí está implícita la asumición de que el mono y el hombre tienen algo en común, puesto que ambos son animales; y además, que el mono es un aspirante a hombre, puesto que se considera que el hombre es el animal más perfecto, y puesto que todas las cosas tienden a su perfección última.

San Agustín, en el Libro de las Cuestiones [*De diversibus quaestionibus*] LXXXIII [q.30], dice también que lo honesto (*honestum*) es una belleza inteligible, o lo que nosotros llamamos propiamente una belleza espiritual, y dice también allí que las bellezas visibles se llaman también valores, pero menos propiamente. De donde parece que lo bello y lo honesto son lo mismo; y esto está de acuerdo con la definición de ambos dada por Cicerón (como se ha citado arriba). Pero hay que comprender que, justamente como nos referimos a lo feo (*turpe*) de dos modos, ya sea generalmente con respecto a cualquier defecto deformante, o ya sea alternativamente con respecto a un defecto voluntario y culpable, así también nos referimos a lo honesto de dos modos, ya sea generalmente con respecto a todo lo que está adornado (*decoratum*) por una participación en algo divino, o ya sea particularmente con respecto a todo lo que perfecciona el adorno (*decor*; sánscrito *alaṃkāra*) de la criatura racional[106]. Según el primer modo, lo honesto es sinónimo de lo bueno y de lo bello; pero hay una triple distinción, porque la bondad de una cosa es su perfección, la belleza de una cosa es la gracia de su formalidad, y lo honesto pertenece a cualquier cosa cuando se compara con otra, de manera que place y deleita al espectador, ya sea intelectualmente, o ya sea sensiblemente. Pues eso es lo que significa la definición de Cicerón, «nos atrae por su poder, etc.». Lo que hay que comprender es una cuestión de propiedad (*aptitudo*), pues todos los términos de una definición indican lo que es propio (de la cosa definida). En el segundo modo lo honesto no es sinónimo de lo bueno, sino que es una división de lo bueno cuando lo bueno se divide en lo honesto, lo útil y lo deleitable. Y de la misma manera es una parte de lo bello y no sinónimo de ello, sino de tal modo que lo que

---

Psicológicamente, puede reconocerse una cierta analogía en la moderna teoría de la evolución, que es antropocéntrica en el mismo sentido. La comparación entre el mono y el hombre (que deriva de Platón, *Hippias Mayor* 289A) no puede hacerse en rigor salvo, como lo hace San Agustín, relativamente; pues las cosas sólo son bellas o buenas en su tipo, y si dos cosas son igualmente bellas en su tipo no podemos decir que una es más bella o buena que la otra de una manera absoluta, pues todos los tipos como tales son igualmente buenos y bellos, es decir, en sus razones eternas, aunque hay jerarquía *ab extra,* en *ordo per esse*. Las cosas como son en Dios, a saber, en tipo o especie inteligible, son todas la misma, y sólo pueden jerarquizarse cuando se ejemplifican.

[106] La «honestidad» (honestas) puede predicarse secumdum quod (aliquid) habet spiritualem decorem… Dicitur enim aliquid honestum… inquantum habet quemdam decorem ex ordinatione rationis. Delectabile autem propter se appetitur appetitu sensitivo (*Sum. Theol.* II-II.145.3 y 4).

es honesto, a saber, la gracia y las virtudes, es una belleza accidental en la criatura racional o intelectual. Isidoro dice igualmente en *De summo bono*, «El adorno de las cosas consiste en lo que es bello y apropiado (*pulcher et aptus*)», y, así se diferencian estas tres cosas, a saber, adorno, belleza, y propiedad. Pues todo lo que adecenta (*decens*) a una cosa se llama adorno (*decor*), ya sea que esté en la cosa misma o ya sea que se adapte externamente a ella, como los ornamentos del vestido y las joyas y demás. Por consiguiente, el adorno es común a lo bello y a lo apropiado. Y estos dos, según Isidoro, difieren como absoluto y relativo, debido a que todo lo que se ordena a la ornamentación de otra cosa es apropiado a ella, como los vestidos y ornamentos a los cuerpos, y la gracia y las virtudes a las substancias espirituales; pero lo que es su propio adorno se llama bello, como en el caso de un hombre, o un ángel, u otra criatura semejante.

De manera que la belleza en las criaturas es por modo de ser una causa formal en relación a la materia, o en relación a lo que es formado y que en este respecto corresponde a la materia. Por estas consideraciones es llanamente evidente, como dice Dionisio, que la luz es antes que la belleza, puesto que es su causa. Pues como la luz física es la causa de la belleza de todos los colores, así la Luz Formal lo es de la belleza de todas las formas[107]. Pero la categoría de lo deleitable coincide con ambas porque, además de ser hecho visible, lo bello es lo que es deseado por todos, y por ello mismo también amado, pues, como dice San Agustín, *De civitate Dei* [XIV.7], el deseo de una cosa que no se posee, y el amor de una cosa poseída son lo mismo[108], y puesto que el deseo de esta clase tiene

[107] Ulrich presupone naturalmente en el lector una familiaridad con la doctrina fundamental del ejemplarismo, sin la que sería imposible entender el significado de la «luz formal». Los que no estén versados en la doctrina del ejemplarismo pueden consultar J. M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929). La doctrina de la inherencia de lo múltiple en el uno es común a toda la enseñanza tradicional; puede resumirse brevemente en las expresiones del Maestro Eckhart, «la forma única que es la forma de muchas cosas diferentes» (sánscrito *viśvam ekam*) y la «luz porta-imagen» (sánscrito *jyotir viśvarūpam*); cf. San Buenaventura, *I Sent.*, d. 35, a. unic. q. 2 *ad* 2, «Puede aducirse una suerte de ilustración en la luz, que es una numéricamente pero da expresión a muchos y variados tipos de color».

[108] Ulrich cita erróneamente a San Agustín (a quien también cita Santo Tomás, *Sum. Theol.* II-I.25.2); lo que dice San Agustín es que «el amor que anhela poseer el objeto amado es deseo; pero tenerlo y saborearlo, es gozo», y el Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 82, prosigue diciendo: «Nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos. Cuando la tenemos, la amamos, y el deseo entonces desaparece». La mayor profundidad de la comprensión de San Agustín y del Maestro Eckhart es evidente. San Agustín

necesariamente un objeto de su propio tipo, el deseo natural por lo que es bueno y bello es por lo bueno como tal y por lo bello en la medida en que ello es lo mismo que lo bueno, como dice Dionisio, que usa este argumento para probar que lo bueno y lo bello son lo mismo.

Sin embargo, Dionisio propone muchas características de la Belleza divina, y dice que la belleza y lo bello no están divididos en participante y participado en Dios, como es el caso en las criaturas, sino que son enteramente lo mismo en Él. También dice que la Belleza es la causa eficiente de toda belleza, «en la semejanza de la luz que toca a todo», junto con la idiosincrasia, «las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal», y esto se aplica a Él en modo de belleza porque Dios es, de esta manera, la causa eficiente, y en la operación causal derrama las perfecciones. Así, la bondad viene de la Bondad, la belleza de la Belleza, la sabiduría de la Sabiduría, y así sucesivamente. Por otra parte, «convoca a todas las cosas hacia sí misma», del mismo modo que lo que es deseable evoca el deseo, y como el nombre griego para la belleza lo muestra. Pues καλός, que significa «bueno», y καλός, que significa «bello», están tomados de καλο, que es «llamar» o «gritar»[109]; no meramente que Dios llamara a todas las cosas al ser desde la nada cuando Él habló y ellas fueron hechas [Salmo 149.5], sino también porque al ser bello y bueno Él es el fin que convoca a todos los deseos hacia Sí mismo, y por la convocación y el deseo mueve a todas las cosas hacia este fin en todo lo que ellas hacen, y así Él tiene a todas las cosas juntas en la participación de Sí mismo por el amor de Su propia Belleza. Nuevamente, en todas las cosas Él junta todas las cosas que son suyas porque en Su modo de Belleza Él vierte toda forma, como la luz une todas las partes de una cosa compuesta en su propio ser, y Dionisio dice lo mismo. De la misma manera que la ignorancia es divisiva

---

dice también, *De Trinitate* X.10: «Nosotros saboreamos lo que tenemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», y esta proposición, como tantas otras en la filosofía escolástica, es igualmente válida desde los puntos de vista teológico y estético, que en último análisis son inseparables: cf. la noción india del «saboreo de *rasa*» (es decir, la «experiencia estética») como «connatural con el saboreo del Brahman» (*Sāhitya Darpaṇa* III.2-3, donde *sahodaraḥ* es equivalente a *ex uno fonte*).

[109] Esta etimología se deriva finalmente de Platón *Crátilo* 416C: «Haber llamado (τό καλέσαν) a las cosas útiles es lo mismo que hablar de lo bello (τό καλόν)». Después, a través de Plotino, Hermes, Proclo y Dionisio, llega Ulrich. Naturalmente, se trata de una etimología hermenéutica más que científica.

de las cosas errantes (*ignorantia divisiva est errantium*)[110], así la presencia de la Luz Inteligible junta y une todas las cosas que ilumina. Además, «ella no es creada ni destruida», ya esté en acto o en potencialidad, puesto que es bella esencialmente y no por participación. Pues ni tales cosas son hechas, ni siendo de una tal naturaleza están sujetas a corrupción. A la Belleza no se le hace ser bella, ni puede hacérsele de otro modo que bella. Así pues, «no puede haber aumento ni disminución de la Belleza» ya sea en acto o en potencialidad, puesto que siendo ella el límite de la belleza no puede ser aumentada, y puesto que no teniendo ningún opuesto no puede ser disminuida. «Ni es bella en alguna parte de su esencia y fea en otra» como lo son todas las bellezas que dependen de una causa; que son bellas en proporción a su semejanza a lo Bello primordial, pero que, en la medida de su imperfección cuando se comparan con ello, y en la medida en que son semejantes a lo que es nada, son feas; lo cual no puede ser en Aquel Cuya esencia es la Belleza, y así es posible que lo bello sea feo, pero ciertamente no es posible que la Belleza sea fea. «Ni es bella en un lugar y no en otro», como es el caso de esas cosas diferentes y creadas que eran naturalmente deformes cuanto «la tierra era sin forma y vacía» (Génesis I:2), y que después fueron formadas cuando el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas fomentando (*fovens*)[111] y formando todas las cosas; y así toman su belleza de otro, y sin ese otro no podrían ser bellas, pues como dice Avicena (*Metafísica*), todo lo que recibe algo de otro puede también no recibirlo de ese otro. Pero no hay nada de esta suerte en la Primera Causa de la belleza, que tiene su belleza de sí misma; en esto no se trata de una belleza posible, sino de una necesidad inevitable o infalible. «Ni es bella en una relación y fea en otra», según la manera de las criaturas, cada una de las cuales es comparativamente fea; pues lo menos elegante es feo cuando

---

[110] *Ignorantia* = sáns. *avidyā*, «conocimiento de», conocimiento objetivo, empírico, relativo. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.19, «Sólo con el Intelecto (*manasā*) puede verse que "No hay ninguna pluralidad en Él"»; y *Kaṭha Upaniṣad* IV.14, «De la misma manera que el agua llovida sobre una elevada cima corre aquí y allá (*vidhāvati = errat*) entre las colinas, así el que ve los principios en la multiplicidad (*dharmāṇy pṛthak paśyam*) va tras de ellos (*anudhāvati = vagatur*)». El *errantium* de Ulrich = sánscrito *samsārasya*.

[111] *Fovere* = sánscrito *tap*. Cf. *Aitareya Āraṇyaka* II.4.3, «Él fomentó (*abhyatapata*) las Aguas, y de las Aguas que fueron fomentadas (*abhitaptābhyaḥ*) nació una forma (*mūrtiḥ*)»; *Aitareya Āraṇyaka* II.2.1, «El que fomenta (*tapati*) es el Spiritus (*prāṇaḥ*); y *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.54, donde «El que fomenta allí» es el Sol Supernal, *Āditya*; también *Atharva Veda Saṁhitā* X.7.32, «que procede como un incandescente (*tapasi*) sobre la faz (lit. *pṛṣṭhe*, "espalda") de las Aguas».

se compara a lo que es más bello, y lo que más bello es feo cuando se compara con la Belleza Increada. Como en Job 4:18, «He aquí que los mismos que le sirven no son estables, y en sus ángeles halló torcimiento», donde está comparándolos con Dios. Por lo cual está establecido: Ningún hombre puede ser justificado si se compara con Dios. Similarmente, Job 15:15, «Mira, como entre sus mismos santos ninguno hay inmutable, y ni los cielos son limpios en su presencia». Por consiguiente, sólo Él es el Bellísimo simplemente, y no tiene ninguna deformidad relativa. Nuevamente, Él «no es bello en un lugar y no en otro», como lo es lo bello que está en algunas cosas y no en otras, como si Él tuviera la Belleza ejemplaria para algunas cosas y para otras no las tuviera; sino que, siendo Él de belleza perfecta, Él tiene simple y singularmente en Sí mismo la totalidad de la Belleza sin ninguna deducción de ella.

Y como además de la bondad en la cual subsiste la bondad de las cosas individuales, hay una cierta bondad del universo, así también, además de la belleza de las cosas individuales, hay una belleza de la totalidad del universo, belleza que resulta de la integración de todo lo que es bello de manera de hacer un mundo bellísimo, en el que la criatura puede participar de la Belleza más alta y divina; y en cuanto a estas cosas, se dice en Génesis 2:1 «Fueron pues acabados (*perfecti*) los cielos y la tierra», lo que hay que entender como refiriéndose a la bondad de todo su adorno (*ornatus*), es decir, de su belleza[112]. Y puesto que no puede haber una

[112] La doctrina de que la belleza de la integralidad del universo es mayor que la de cualquiera de sus partes está extensamente desarrollada en la escolástica cristiana, así como en la filosofía oriental; esperamos poder ofrecer dentro de poco una traducción del *De tribus diebus* c.4-13 de Hugo de San Víctor, donde trata de la belleza del mundo como un todo y en sus partes, combinando los puntos de vista estético y teológico [Coomaraswamy parece que nunca realizó este proyecto.—ED.]. En cuanto al Génesis 2:1, San Agustín (*Confesiones* XIII.28) subraya el concepto de la mayor belleza del todo cuando dice: «Tú contemplaste todo cuanto hiciste, y viste que no sólo era Bueno, sino también Muy Bueno, al estar ahora todo junto». Esta belleza de la totalidad del universo, a saber, de todo lo que ha sido, es, o será en todas partes, la de la «imagen del mundo» tal como Dios la ve, y tal como puede ser vista por otros en el espejo eterno del intelecto divino, según su capacidad; como dice San Agustín (*De civ. Dei* XII.29) con referencia al entendimiento angélico (sánscrito *adhidaivata, parokṣa*): «El espejo eterno conduce las mentes de los que miran en él a un conocimiento de todas las cosas, y mejor que de cualquier otro modo». La «satisfacción» divina, expresada en las palabras del Génesis «y vio que era muy bueno», representa la perfección de la experiencia «estética», como también en el *Svātma-nirūpāṇa* 95 de Śaṇkarācārya; «La Esencia Última, al contemplar la imagen del mundo pintada por la Esencia en el vasto lienzo de la Esencia, tiene una gran delectación en ello», que ratifica el *Siddhāntamuktāvalī*, p. 181: «Yo contemplo el mundo como una imagen, yo veo la Esencia»; todo esto corresponde al concepto védico del Sol Supernal

belleza más perfecta que lo universalmente perfecto, a no ser la Belleza superperfecta de Dios que está en Dios sólo, es cierto, como dice Cicerón, *De natura Deorum* [II:87], que «todas las partes del mundo están constituidas de tal manera que no podrían ser mejores para el uso ni más bellas en su tipo». Pero esto debe comprenderse según la distinción hecha arriba[113], donde se mostró de qué manera el universo puede ser más bueno o menos bueno. Pues de la misma manera puede ser más bello o menos bello. Porque desde que todo lo que es deforme, o bien tiene alguna belleza en ello, como en el caso de las monstruosidades o del mal penal, o bien, alternativamente, eleva la belleza de su opuesto a un grado más alto, como en el caso del defecto natural o del pecado moral, es claro que las deformidades mismas tienen su fuente en la belleza del universo, a saber, en la medida en que son bellas esencial o accidentalmente, o por el contrario no se originan en ella, a saber, en la medida en que son privaciones de belleza. De donde se sigue que la belleza del universo no

---

como el «ojo» de Varuṇa con el que Él «contempla todo el universo» (*viśvam abhicaṣṭe*, *Ṛg Veda Saṁhitā* I.164.44, cf. VII.61.1), y en el budismo a la designación del Buddha como «el ojo del mundo, *cakkhuṃ loke*». Todo el desprecio del mundo que se ha atribuido al cristianismo y al Vedānta no se dirige contra el mundo como se ve en su perfección, *sub specie aeternitatis*, y en el espejo del intelecto especulativo, sino contra una visión empírica del mundo en tanto que hecho de partes independientemente autosubsistentes a las que atribuimos una bondad o maldad intrínseca, basada sobre nuestro propio gusto o disgusto, los «dos salteadores» de *Bhagavad Gītā* III.34 (cf. V.20, VI.32). «De nada sirve enojarse con las cosas» (Eurípides, *Bell.* fr. 289). «Son muchas las injusticias que cometemos cuando damos un valor absoluto» a los contrarios, dolor y placer, muerte y vida, sobre los que no tenemos ningún control, y «actúa claramente de modo impío quien él mismo no es neutral (ἐπίσης) hacia ellos» (Marco Aurelio VI.41, IX.I). Pues «no hay ningún mal en las cosas, sino sólo en el mal uso que el pecador hace de ellas». (San Agustín, *De doctrina Christiana* III.12): imparcialidad, apatía, ataraxia, paciencia, *upekṣā, sama-dṛṣṭi*, éstos son los prerequisitos indispensables para una actividad verdadera; las presuntas acciones que están «económicamente» determinadas por los gustos y disgustos no son realmente actos, sino sólo una reacción o un conductivismo pasivo y patético.

Si ignoramos la apreciación de la belleza del mundo, que es una doctrina fundamental en la filosofía escolástica, correremos un gran peligro de interpretar mal todo el «espíritu» del arte gótico. Es cierto que el arte cristiano es todo menos «naturalista» en nuestro sentido moderno e idólatra (cf. la protesta de Blake, cuando dice «temer que Wordsworth esté enamorado de la naturaleza»); pero, a pesar de toda su abstracción, o, en otras palabras, de su intelectualidad, está saturado de un sentido de la belleza formal que es propia a todas las cosas en su tipo y que coincide con su vida natural; y a menos que reconozcamos que *este* naturalismo es enteramente consistente con lo que se afirma explícitamente en la filosofía subyacente, tenemos muchas probabilidades de cometer el error romántico de suponer que todo lo que en el arte gótico parece haber sido tomado directamente de la naturaleza o ser «fiel a la naturaleza» representa una interpolación de la experiencia profana; en otras palabras, corremos el riesgo del ver en el arte un conflicto interno que le es completamente ajeno y que en realidad nos pertenece sólo a nosotros mismos.

[113] A saber, en el capítulo precedente de la *Summa de bono* que trata de lo «Bueno del Universo».

puede ser aumentada ni disminuida; porque lo que se disminuye en una parte se aumenta en otra, ya sea intensivamente, cuando se ve que los bienes son los más bellos cuando se contrastan con sus males opuestos, o ya sea extensivamente, por cuanto la corrupción de una cosa es la generación de otra, y la deformidad de la culpa se repara por la belleza de la justicia en la pena del castigo[114]. Hay también algunas otras cosas que no dependen de la belleza natural del universo, pues no se derivan de esta belleza natural esencialmente, ni son accidentes de esta belleza natural surgidos de los principios esenciales del universo, y sin embargo derraman abundantemente una belleza sobrenatural en el universo, como en el caso de los dones de gracias, la encarnación del Hijo de Dios, la renovación del mundo, la glorificación de los santos, el castigo de los condenados, y en general todo lo que es milagroso. Pues la gracia es una semejanza sobrenatural de la Belleza divina. Y a través de la encarnación toda criatura participa realmente en la esencia de la Belleza divina, por una unión natural y personal con ella, antes de la cual las criaturas participaban en ella sólo por similitud; pues como dice Gregorio [*Hom. XX in Evangelia*, n.7, ver Migne, *Series latina*], «El hombre es en una manera todas las criaturas»[115]. Además, por la renovación del mundo y la glorificación de los santos el universo está adornado en todas sus partes esenciales con una nueva gloria; y por el castigo de los malvados y el orden de la divina providencia, se derrama en el mundo el otro adorno de la justicia, que ahora sólo se ve obscuramente; y en los milagros, todos los poderes pasivos de la criatura se reducen a acto —y todo acto es la «belleza» de su potencialidad.

---

[114] Cf. nuestra «justicia poética». Puede observarse que la Belleza como causa eficiente de todas las bellezas específicas puede compararse al concepto científico de la Energía como manifestada en una diversidad de fuerzas; la noción de una conservación de la Belleza correspondería a la de la conservación de la Energía. Pero no hay que perder de vista que éstas son analogías en diferentes niveles de referencia.

[115] Tal como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I.380), en este sentido «las criaturas nunca descansan hasta que han entrado en la naturaleza humana; en ella alcanzan su forma original, a saber, Dios». Puesto que el intelecto es conformable a todo lo que es cognoscible, «eleva todas las cosas a Dios», de modo que «sólo yo saco a todas las cosas de su sentido y las hago una en mí» (I, 87 y 380). Y esto es precisamente lo que hace el artista, cuyo primer gesto (*actus primus*, Santo Tomás, *De coelo et mundo* II.4 y 5) es un acto interior y contemplativo (sánscrito *dhyāna*) en el que el intelecto considera la cosa, no como la conocen los sentidos, ni con respecto a su valor, sino como una forma o especie inteligible; cuya semejanza, después (*actus secundus*), procede a incorporar en el material, «pues la similitud es con respecto a la forma» (*Sum. Theol.* I.5.4).

3. SANTO TOMÁS DE AQUINO

«Sobre lo Bello Divino, y cómo se atribuye a Dios»[116]

«Este bien es alabado por los santos teólogos como lo bello y como belleza; y como amor y lo amable». Después de tratar de la luz, Dionisio trata ahora de lo bello, para cuya comprensión la luz es un prerequisito. En conexión con esto, primero establece que lo bello se atribuye a Dios, y en segundo lugar, muestra de qué manera se atribuye a Él diciendo: «Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno».

Por consiguiente, en primer lugar dice que este «bien» supersustancial, que es Dios, «es alabado por los santos teólogos» en la Sagrada Escritura: «como lo bello» [como en] el Cantar de los Cantares 1:15 «¡Qué bella eres, amada mía!», y «como belleza», [como en] el Salmo 95:6, «Alabanza y belleza están ante Él», y «como amor», [como en] San Juan 4:16, «Dios es amor», y «como amable», según el texto del Cantar de los Cantares, «y por cualesquiera otros nombres convenientes» de Dios que sean propios a la belleza, ya sea en su aspecto causal, y esto es con referencia a «lo bello y a la belleza», o ya sea en tanto que la belleza es agradable, y esto es con referencia al «amor y lo amable». De aquí que al decir: «Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno», muestra cómo ello se atribuye a Dios; y aquí hace tres cosas. Primero, establece que lo bello y la belleza se atribuyen diferentemente a Dios y a las criaturas; segundo, establece cómo la belleza se atribuye a las criaturas, diciendo: «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen como participaciones y participantes, pues nosotros llamamos bello a lo que participa en la belleza, y belleza a la participación del poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas»[117]; tercero, establece

[116] Santo Tomás, *Sancti Thomae Aquinatis, Opera omnia* (Parma, 1864), opusc. VII, c. 4, lect. 5.

[117] La cosa bella es un participante, de la misma manera que «todos los seres no son su propio ser aparte de Dios, sino seres por participación» (Santo Tomás, *Sum. Theol.* I.44.1), y de la misma manera que «la creación es la emanación de todos los seres desde el Ser Universal» (*ibid.*, 45.4 *ad* I).

cómo la belleza se atribuye a Dios, diciendo que lo «bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta».

De aquí que diga, primero, que en la primera causa, es decir, en Dios, lo bello y la belleza no están divididos como si en Él lo bello fuera una cosa, y la belleza otra. La razón es que la Primera Causa, debido a su simplicidad y perfección, abarca por sí misma «Todo», es decir, todas las cosas, «en Uno»[118]. De aquí que, aunque en las criaturas lo bello y la belleza difieren, sin embargo Dios abarca en Sí mismo ambos, en unidad, e identidad.

Seguidamente, cuando dice «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen,…» muestra cómo han de atribuirse a las criaturas, diciendo que en las cosas existentes lo bello y la belleza se distinguen como «participaciones» y «participantes», pues lo bello es lo que participa en la belleza, y la belleza es la participación de la Causa Primera, que hace bellas a todas las cosas. La belleza de la criatura no es nada más que una semejanza (*similitudo*) de la belleza divina en la que participan las cosas[119].

Seguidamente, cuando dice «Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ello», muestra como los antedichos [lo bello y la Belleza] se atribuyen a Dios: primero, cómo se Le atribuye la Belleza, y segundo, cómo se Le atribuye lo bello. Lo «bello», porque Él es al mismo tiempo bellísimo, y suprabello. Por consiguiente,

---

[118] Para la convergencia de todas las bellezas particulares en el servicio divino, cf. *Chāndogya Upaniṣad* IV.15.2; [también Platón, *Fedón* 100D; *República* 476D].

[119] Aquí el concepto de participación está calificado por la afirmación de que el modo de participación es por semejanza. El que la palabra «ser» (*essentia*) se use con respecto al ser de las cosas en sí mismas y también de su ser principalmente en Dios, y por consiguiente como Dios, no implica que su ser en sí mismas, como realidades en la naturaleza, sea una *fracción* de Su ser; y de la misma manera su belleza (que, como *integritas sive perfectio*, es la medida de su ser) no es una fracción de la Belleza Universal, sino un reflejo o una semejanza (*similitudo*, sánscrito *pratibimba, pratimāna,* etc.) de ella; [cf. *Sum. Theol.* I.4.3]. La semejanza es de distintos tipos: (1) de naturaleza, y se llama «semejanza de univocación o participación» con referencia a esta naturaleza, como en el caso del Padre y el Hijo; (2) de imitación, o participación por analogía; y (3) ejemplaria o expresiva. La participación de la criatura en el ser y la belleza divinos es hasta cierto punto del segundo tipo, y principalmente del tercero. Las distinciones que se hacen aquí son las de San Buenaventura; para referencias, ver Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure*, pp. 23 ss., y para el ejemplarismo en general, Coomaraswamy, «Vedic Exemplarism».

primero dice que Dios, que es «lo bello suprasustancial, es llamado Belleza», y, por esta razón, dice, en segundo lugar, que Él la otorga a todos los seres creados «acordemente a su idiosincrasia». Pues la belleza del espíritu y la belleza del cuerpo son diferentes, y además las bellezas de los cuerpos diferentes son diferentes. Y en qué consiste la esencia de su belleza, lo muestra cuando prosigue diciendo que Dios transmite la belleza a todas las cosas porque Él es la «causa de la armonía y de la claridad» (*causa consonantiae et claritatis*). Pues así es como nosotros llamamos a un hombre bello en razón de la adecuada proporción de sus miembros en tamaño y ubicación y cuando tiene un color claro y brillante (*propter decentem proportionem membrorum in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem*). De aquí que, al aplicar el mismo principio proporcionalmente en otros seres, vemos que cualquiera de ellos se llama bello en la medida en que tiene su propia lucidez genérica (*claritatem sui generis*), espiritual o corporalmente según sea el caso, y en la medida en que está constituido con la debida proporción.

Cómo Dios es la causa de esta lucidez, lo muestra diciendo que Dios envía a cada criatura, junto con un cierto fulgor (*quodam fulgore*)[120], una distribución de Su «irradiación» (*radii*) luminosa, que es la fuente de toda luz; y estas fulgurantes «distribuciones (*traditiones*) han de comprenderse como una participación de la semejanza; y estas distribuciones son embellecedoras», es decir, son los hacedores de la belleza que hay en las cosas.

Además, explica la otra parte, a saber, que Dios es la causa de la «armonía» (*consonantia*) que hay en las cosas. Pero esta armonía en las cosas es de dos tipos. El primero concierne al orden de las criaturas hacia Dios, y alude a esto cuando dice que Dios es la causa de la armonía «porque ella convoca a todas las cosas hacia sí misma», puesto que Él (o ella) vuelve a todas las cosas hacia Sí mismo (o hacia sí misma), en tanto que su fin, como se dijo más arriba; por consiguiente, en griego, la belleza se llama καλός, que se deriva del [verbo καλέω, que significa] «convocar». Y el segundo, la armonía está en las criaturas según ellas están

[120] *Fulgor* corresponde al sánscrito *tejas*.

ordenadas entre sí; y alude a esto cuando dice que [la belleza] junta todo en todo para que sea uno y lo mismo. Lo cual puede comprenderse en el sentido de los platónicos, a saber, que las cosas más altas están en las más bajas por participación, y las más bajas en las más altas eminentemente (*per excellentiam quandam*)[121], y así todas las cosas están en todas. Y puesto que todas las cosas se encuentran así en todas según un cierto orden, de ello se sigue que todas están ordenadas a un único y mismo fin último[122].

---

[121] La cosas más bajas y más altas difieren en naturaleza, como, por ejemplo, una efigie en piedra difiere de un hombre en la carne. Las más altas están contenidas en las más bajas formalmente, o, como se expresa aquí, «por participación»; la «forma» del hombre vivo, por ejemplo, está en la efigie en tanto que causa formal o modelo; o como el Alma en el cuerpo, o el «espíritu» en la «letra». Y, *viceversa*, las más bajas están en las más altas «más excelentemente»; la forma de la efigie, por ejemplo, está viva en el hombre.

[122] El «fin» de una cosa es aquello hacia lo que tiende su movimiento, en el que este movimiento acaba, lo que puede ilustrarse simplemente con el caso de la flecha y su blanco; y como ya hemos visto, todo pecado, incluido el «pecado artístico», consiste en una «desviación del orden hacia el fin». Aquí se nos dice que la belleza de Dios es eso por lo que nosotros somos atraídos hacia Él, como el fin último del hombre; y, puesto que Dionisio afirma la coincidencia del amor y la belleza, puede verse aquí una ilustración de la frase del Maestro Eckhart según la cual nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos, pero cuando la poseemos, la amamos, o, como lo expresa San Agustín, la saboreamos. El deseo y la atracción implican la búsqueda, el amor y la saboreación, el reposo; ver también la nota siguiente.

La superioridad de la contemplación, que es perfecta en el *raptus* (sánscrito *samādhi*), sobre la acción se da por asumida; lo cual es, en efecto, el punto de vista ortodoxo, consistentemente mantenido en la tradición universal y en modo alguno sólo (como se asume a veces), en Oriente, por mucho que pueda haber sido obscurecido por las tendencias moralistas de la moderna filosofía religiosa europea. El tratamiento escolástico de la «belleza» como un nombre esencial de Dios es exactamente paralelo al de la retórica hindú, en la que la «experiencia estética» (*rasāsvādana*, lit. «el saboreo del sabor») se llama el gemelo mismo del «saboreo de Dios» (*brahmāsvādana*). Aquí hay implícita una clara distinción entre la experiencia contemplativa y el placer estético; el «saboreo» no es una «cuestión de gusto» (sánscrito *tat lagnam hṛd*, «lo que se adhiere al corazón»). De la misma manera que «con el encuentro de Dios, todo progreso acaba» (Maestro Eckhart), así también en la experiencia contemplativa perfecta la operación del poder atractivo de la belleza —el placer estético como algo distinto del «rapto» de la contemplación desinteresada— toca a su fin. Si posteriormente prosigue la acción, cuanto el contemplativo retorna al plano de la conducta, como ello es inevitable, esto no añadirá ni quitará nada al «valor» superior de la experiencia contemplativa. Por otra parte, la acción misma será realmente, aunque no necesariamente de una manera perceptible, de otro tipo que la de antes, porque ahora es una manifestación, más bien que una acción motivada; en otras palabras, mientras que anteriormente el individuo puede haber actuado o haberse esforzado en actuar de acuerdo con un concepto del «deber» (o, dicho de un modo más técnico, «prudentemente»), y por decirlo así, contra sí mismo, ahora actuará espontáneamente (sánscrito *sahaja*) y, por decirlo así, de sí mismo (o, como lo expresó tan espléndidamente Santo Tomás, «la causa perfecta actúa por amor de lo que tiene», y Maestro Eckhart, «voluntariamente, pero no desde la voluntad»); es en este sentido como «Jesús era todo virtud, porque actuaba desde el impulso y no desde las reglas» (Blake). Apenas es necesario decir que la confianza en sí mismo del «genio» está muy lejos de la «espontaneidad» a que nos referimos aquí; nuestra espontaneidad es más bien la del trabajador que está «en plena posesión de su arte», lo que puede ser o no el caso del «genio».

Seguidamente, cuando habla de «lo bello como al mismo tiempo bellísimo y superbello, superexistente en un único y el mismo modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios. Y en primer lugar muestra que se predica por exceso; y en segundo lugar que se dice con respecto a la causalidad: «Es por este bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propia manera». En cuanto a la primera proposición hace dos cosas. Primero, establece el hecho del exceso; segundo, lo explica «como superexistente en uno y el mismo modo». Ahora bien, hay dos tipos de exceso: uno dentro de un género, y éste se indica por el comparativo y el superlativo; el otro, fuera del género, y éste se indica por la adición de la preposición *super*. Por ejemplo, si decimos que un fuego excede en calor por un exceso dentro del género, eso es lo mismo que decir que es muy caliente; pero el sol excede por un exceso fuera del género, de donde que nosotros digamos, no que es muy caliente, sino que es supercaliente, porque el calor no está en él de la misma manera, sino eminentemente. Y visto que este doble exceso no se encuentra simultáneamente en las cosas causadas, decimos, sin embargo, que Dios es a la vez bello y superbello; no como si Él estuviera en algún género, sino porque todas las cosas que están en un género se atribuyen a Él.

Entonces, cuando dice «y superexistente», explica lo que había dicho. Primero, explica por qué Dios es llamado bellísimo, y segundo, por qué Él

---

Estas consideraciones se encontrarán valiosas por el estudioso del lúcido volumen de T. V. Smith, *Beyond Conscience* (Nueva York y Londres, 1934), en el que habla de «la riqueza del modelo estético proporcionado por la consciencia a la comprensión» y sugiere que «el último impulso obligado de la conciencia imperativa sería [es decir, debería ser] legislarse a sí misma dentro de un objeto permanente para el sí mismo contemplativo» (p. 355). Sólo desde el punto de vista sentimental moderno (en el que se exalta la voluntad a expensas del intelecto) podría parecer «chocante» tal afirmación de la superioridad de la contemplación «estética». Si nosotros huimos ahora de la doctrina de la superioridad de la contemplación, es principalmente por dos razones, ambas dependientes de la falacia sentimental: primero porque, en oposición a la doctrina tradicional de que la belleza es afín primariamente a la cognición, nosotros consideramos ahora la contemplación estética meramente como un tipo de emoción elevada; y, segundo, a causa de la aceptación general de esa monstruosa perversión de la verdad según la cual se argumenta que, debido a su mayor sensibilidad, hay que conceder una licencia moral al artista, *en tanto que hombre*, mayor que la concedida a los demás hombres. Aunque sólo sea porque hasta cierto punto el pintor siempre se pinta a sí mismo, «no basta con ser pintor, un grande y hábil maestro; creo que, además, hay que llevar una vida intachable, ser, si es posible, un santo, para que el Espíritu Santo pueda inspirar el entendimiento de uno» (Miguel Ángel, citado en A. Blunt, *Artistic Theory in Italy,* Oxford, 1940, p. 71. [Cf. San Agustín, *De ordine* 2.XIX.50]).

es llamado superbello, diciendo «y por así decir la fuente de todo lo bello, y en sí mismo preeminentemente poseído de belleza». Pues, de la misma manera que una cosa se llama tanto más blanca cuanto menos mezclada está con lo negro, así también una cosa se llama tanto más bella cuanto más lejos está de todo defecto de belleza. Hay dos tipos de defecto de la belleza en las criaturas: primero, hay cosas que tienen una belleza cambiante, como puede verse en las cosas corruptibles. Este defecto lo excluye de Dios diciendo, primero, que Dios es siempre bello según uno y el mismo modo, y así toda alteración de la belleza está excluida. Y además, no hay generación ni corrupción de la belleza en Él, ni oscurecimiento, ni crecimiento ni decrecimiento, tal como se ve en las cosas corporales. El segundo defecto de la belleza es que todas las criaturas tienen una belleza que es de alguna manera una naturaleza [individual] particularizada. Este defecto lo excluye de Dios en lo que concierne a todo tipo de particularización, diciendo que Dios no es bello en una parte y feo en otra como a veces acontece en las cosas particulares; ni bello en un tiempo y no en otro, como acontece en las cosas cuya belleza está en el tiempo: ni tampoco Él es bello en relación con uno y no con otro, como acontece en todas las cosas que están ordenadas a un uso o fin determinado —pues si se aplican a otro uso o fin, su armonía (*consonantia*), y por lo tanto su belleza, ya no se mantiene; ni tampoco Él es bello en un lugar y no en otro, como acontece en algunas cosas debido a que a algunos les parecen bellas y a otros no. Dios es bello para todo y simplemente.

Y de todas estas premisas da la razón cuando agrega que Él es bello «en Sí mismo», negando con ello que Él sea bello en una única parte sólo, y en un único tiempo sólo, pues lo que pertenece a una cosa en sí misma y primordialmente, pertenece a toda ella y siempre y por todas partes. Además, Dios es bello en Sí mismo, no en relación a una cosa determinada. Y de aquí que no puede decirse que Él es bello en relación a esto, pero no en relación a eso; ni bello para estas personas, y no para aquellas. Él es siempre y uniformemente bello; con lo cual el primer defecto de la belleza está excluido.

Seguidamente, cuando dice «y porque es en Sí mismo preeminentemente poseído de belleza», la fuente de todo lo bello, muestra

por qué razón Dios es llamado superbello, a saber, porque Él posee en Sí mismo supremamente y antes de todo otro la fuente de toda belleza. Pues en ésta, la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas que derivan de ella, preexiste toda belleza y todo lo bello, no, ciertamente, separadamente, sino «uniformalmente», según el modo en el que muchos efectos preexisten en una única causa. Entonces, cuando dice: «Es por este bello por lo que hay ser (*esse*) en todas las cosas existentes y por lo que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios como causa. Primero, postula esta causalidad de lo bello; segundo, la explica, diciendo, «y es el principio de todas las cosas». Por consiguiente, dice primero que de este bello procede «el ser en todas las cosas existentes». Pues la claridad (*claritas*) es indispensable para la belleza, como se dijo; y toda forma por la que algo tiene ser, es una cierta participación de la claridad divina, y esto es lo que agrega, «que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», es decir, según su propia forma. Por lo tanto es evidente que es de la belleza divina de donde se deriva el ser de todas las cosas (*ex divina pulchritudine esse ommium derivatur*). Además, se ha dicho igualmente, que la armonía es indispensable para la belleza; por consiguiente, todo lo que es propio de algún modo a la armonía procede de la belleza divina; y agrega que todos los «acuerdos» (*concordiae*) de las criaturas racionales en el reino del intelecto se deben al bien divino —pues están de acuerdo quienes consienten a la misma proposición; y también las «amistades» (*amicitiae*) en el reino de los afectos: y los «compañerismos» (*communiones*) en el reino de la acción o con respecto a cualquier asunto externo; y en general, todo lazo de unión que pueda haber entre todas las criaturas es en virtud de lo bello.

Entonces, cuando dice, «y es el principio de todas las cosas bellas», explica lo que había dicho sobre la causalidad de lo bello. Primero, sobre la naturaleza del causar; y segundo, sobre la variedad de las causas, diciendo: «Este único bueno y bello es la única causa de todas las diversas bellezas y bienes». En cuanto a lo primero, hace dos cosas. En primer lugar, da la razón por la que lo bello se llama una causa; y en segundo lugar, saca un corolario de sus afirmaciones, diciendo, «por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo». Por lo tanto, dice primero, que lo bello «es el

principio de todas las cosas porque es su causa eficiente», puesto que les da el ser, y su causa «motriz», y su causa «mantenedora», es decir, puesto que preserva «todas las cosas», pues es evidente que éstas tres pertenecen a la categoría de la causa eficiente, cuya función es dar ser, mover, y preservar.

Pero algunas causas eficientes actúan por su deseo del fin, y esto pertenece a una causa imperfecta que todavía no posee lo que desea. Por otra parte, la causa perfecta actúa por el amor de lo que tiene; de aquí que dice que lo bello, que es Dios, es la causa eficiente, motriz, y mantenedora «por amor de su propia belleza». Pues, ya que Él posee Su propia belleza, desea que se multiplique tanto como sea posible, a saber, por la comunicación de su semejanza[123]. Entonces dice que lo bello, que es Dios,

[123] Todo esto tiene una incidencia directa sobre nuestras nociones de apreciación «estética». Todo amor, delectación, satisfacción y reposo en (contraste con el deseo de) algo, implica una posesión (*delectatio autem vel amor est complementum appetitus*, Witelo, *Liber de intelligentiis*, XVIII); es de otra manera, «en una causa imperfecta que no está todavía en posesión de lo que desea, donde amor significa «deseo» (*appetitus naturalis vel amor*, *Sum. Theol.* I.60.I). Ver también San Agustín y Maestro Eckhart como se citan en la nota 27.

La delectación o satisfacción puede ser estética (sensible) o intelectual (racional). Sólo la última pertenece a la «vida», cuya naturaleza es ser en acto; las satisfacciones sentidas por los sentidos no son un acto, sino un hábito o pasión (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII, XIX): la obra de arte entonces sólo pertenece a nuestra «vida» cuando se ha *comprendido* y no cuando sólo se ha *sentido*.

La delectación o satisfacción que pertenece a la vida de la mente surge «por la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la que está ordenado» (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII). El placer sentido por el artista es de este tipo; la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse está «viva» en él y es una parte de su «vida» (*omnes res… in artifice creato dicuntur vivere,* San Buenaventura, *I Sent.* d. 36, a. 2, q. 1 *ad* 4) en tanto que la forma de su intelecto, con el que se identifica (Dante, *Convito,* Canzone IV.III.53 y 54, y IV.10.10-11; Plotino, IV.4.2.; Filón, *De opificio mundi* 20). Cf. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?,* 1943, p. 46. Con respecto a esta identificación intelectual con la forma de la cosa que ha de hacerse, implícita en el *actus primus*, o acto de contemplación libre, el artista «mismo» deviene (espiritualmente) la causa formal; en el *actus secundus*, o acto de operación servil, el artista «mismo» deviene (psico-físicamente) un instrumento, o causa eficiente. Bajo estas condiciones, «el placer perfecciona la operación» (*Sum. Theol.* II-I.33.4c).

Análoga a la satisfacción providencial del artista en posesión de la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse es la subsecuente delectación del espectador en la cosa que se ha hecho (en tanto que distinta de su placer en el uso de ella). Esta segunda delectación y «delectación refleja» (*delectatio reflexa*, Witelo, *Liber de intelligentiis* XX) es lo que entendemos realmente por la de una «contemplación estética desinteresada», aunque ésta es una frase poco afortunada porque «estética desinteresada» es una contradicción en los términos. De hecho, de la misma manera que la anterior delectación en una cosa que todavía no se había hecho, la delectación refleja no es una sensación, sino que es igualmente una «vida del intelecto» (*vita cognoscitiva*), dependiente de «la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la cual está ordenado» (*ibid.*, XVIII): «ordenado», y «ocasionado», ahora por la visión de la cosa que se ha hecho, y no, como antes, por la necesidad de hacerla.

es «el fin de todas las cosas, porque es su causa final». Pues todas las cosas se hacen de manera que imiten algo la Belleza divina. Tercero, es la causa ejemplaria [es decir, formal]; pues todas las cosas se distinguen según lo bello divino, y el signo de esto es que nadie se toma el trabajo de hacer una imagen o una representación excepto por amor de lo bello[124].

Entonces, al decir que «lo bueno y lo bello son lo mismo», saca un corolario de lo dicho anteriormente, diciendo que puesto que lo bello es de tantas maneras la causa del ser, por consiguiente, «lo bueno y lo bello son lo mismo», pues todas las cosas desean lo bello y lo bueno como una causa en todas estas maneras, y porque no hay «nada que no participe en lo bello y en lo bueno», pues todo es bello y bueno con respecto a su propia forma.

Con esta segunda identificación de un intelecto con su objeto, y la consecuente delectación o satisfacción, el artefacto, que en sí mismo es una materia muerta, llega a estar «vivo» en el espectador como lo estaba en el artista; y una vez más puede decirse que el amor de la cosa deviene un amor del (verdadero) sí mismo de uno. En este sentido, ciertamente, «no es por amor de las cosas mismas, sino por amor del Sí mismo, por lo que todas las cosas son queridas» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.5).

Ambas delectaciones o satisfacciones (*delectatio et delectatio reflexa*) son propias de Dios en tanto que el Artífice y Espectador Divino, pero en Él no como actos de ser sucesivos, pues Él es a la vez artista y patrón.

El «amor de Su propia belleza» se explica más arriba como la razón de una multiplicación de similitudes, pues de la misma manera que pertenece a la naturaleza de la luz revelarse a sí misma por una irradiación, así también «la perfección del poder activo consiste en una multiplicación de sí mismo» (Witelo, *Liber de intelligentiis* XXXI); sólo cuando la luz (*lux*) deviene una iluminación (*lumen*), efectiva como *color* (San Buenaventura, *I Sent.*, d. 17, p. 1, a. uniq., q. 1), está en «acto». En otras palabras, de la posesión de un arte se sigue naturalmente la operación del artista. Esta operación, dado el acto de identificación como lo postulan Dante y otros, es una auto-expresión, es decir, una expresión de eso que puede considerarse como la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse, o como la forma asumida por el intelecto del artista; no es, por supuesto, una auto-expresión en el sentido de una exhibición de la personalidad del artista. En esta distinción reside la explicación del anonimato característico del artista medieval como individuo —¡*Non tamen est multum curandum de causa efficiente* (el artista, fulano por nombre o familia), *cum non quis dicat, sed quid dicatur, sit attendendum*!—.

[124] Las expresiones de este tipo no pueden tergiversarse de manera que signifiquen que la «Belleza», indefinida y absolutamente, es la causa final de los esfuerzos del artista. Que las cosas «se distinguen» significa que lo hacen cada una en su tipo y entre sí; «tomarse el trabajo» de hacer algo es hacer todo lo posible para incorporar su «forma» en el material, y eso es lo mismo que hacerlo tan bello como uno puede. El artista trabaja siempre por el bien de la obra que ha de hacerse, «con la intención de dar a su obra la mejor disposición», etc. (*Sum. Theol.* I.91.3c); en otras palabras, con miras a la perfección de la obra, y la perfección implica casi literalmente «hecho bien y verdaderamente». La belleza que, en las palabras de nuestro texto, «agrega al bien un ordenamiento hacia la facultad cognoscitiva» es la apariencia de esta perfección, por la que uno es atraído hacia ella. El fin del artista no es hacer algo bello, sino algo que será bello sólo porque es perfecto. La belleza, en esta filosofía, es el poder atractivo de la perfección.

Además, podemos decir sin temor que «lo no-existente», es decir, la materia prima, «participa en lo bello y en lo bueno», puesto que el ser no-existente primordial (*ens primun no existens*, sánscrito *asat*) tiene una cierta semejanza a lo bello y lo bueno divinos. Pues lo bello y lo bueno se alaban en Dios por una cierta abstracción; y mientras que en la materia prima consideramos la abstracción por defecto, en Dios consideramos la abstracción por exceso, porque Su existencia es supersustancial[125].

Pero aunque lo bello y lo bueno son uno y lo mismo en su sujeto, sin embargo, puesto que la claridad y la armonía están contenidas en la idea de lo bueno, difieren lógicamente, ya que lo bello agrega a lo bueno un ordenamiento hacia la facultad cognitiva por la que lo bueno se conoce como tal.

[125] La «materia prima» es esa «nada» (τὸ μὴ ὄν) de la que se hizo el mundo. «La existencia en la naturaleza no pertenece a la materia prima, que es una potencialidad, a menos que sea reducida al acto por la forma» (*Sum. Theol.* I.14.2 *ad* I): «La materia prima no existe por sí misma en la naturaleza; ella es concretada más bien que creada. Su potencialidad no es absolutamente infinita porque sólo se extiende a las formas naturales» (I.72.2 *ad* 3). «La creación no significa la edificación de un compuesto, sino que algo es creado de manera que es traído al ser con todos sus principios al mismo tiempo» (I.45.4 *ad* 2).

Pero, puesto que Dionisio está examinando la belleza constantemente como un nombre esencial de Dios, y particularmente lo bello como la Luz Divina, siguiendo la *vía analógica* y adscribiendo la belleza a Dios por exceso, parece probable que cuando vuelve a la *vía negativa* y, por abstracción, adscribe lo bello y lo bueno también a lo «no-existente», no esté pensando en la «materia prima», como una naturaleza que «recede de la semejanza a Dios» (*Sum. Theol.* I.14.11 *ad* 3) y que como causa material no está en Él, sino en la Oscuridad Divina que es «impenetrable a todas las iluminaciones y oculta de todo conocimiento» (Dionisio, en *Ep. ad Caium Monach.*), la Deidad, cuya potencialidad *es* absolutamente infinita, y al mismo tiempo (como dice Eckhart) «es como si ella no fuera», aunque no es remota de Dios, pues es esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (*Sum. Theol.* I.41.5), «es decir, esa naturaleza que creó a todas las otras» (San Agustín, *De Trinitate* XIV.9). Expresado de una manera muy diferente, uno puede decir que lo que Dionisio entiende es que la Deidad en el aspecto de la cólera no es menos bella y buena que bajo el aspecto de la misericordia; o, expresado en términos indios, que Bhairava y Kālī no son menos bellos y «buenos» que Śiva y Pārvatī.

COMENTARIO DE COOMARASWAMY SOBRE EL *tria requiruntur*

La belleza no es en ningún sentido especial o exclusivo una propiedad de las obras de arte, sino mucho más una cualidad o valor que puede ser manifestado por todas las cosas que son, en proporción con el grado de su ser y perfección efectivos. La belleza puede reconocerse tanto en las sustancias espirituales como en las materiales, y si es en estas últimas, entonces tanto en los objetos naturales como en las obras de arte. Sus condiciones son siempre las mismas.

«Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, ciertamente, exactitud o perfección; pues cuanto más disminuidas son las cosas, tanto más feas son. Y la debida proporción o armonía. Y también claridad; de donde que las cosas que tienen un color brillante sean llamadas bellas». (*Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur* [*Sum. Theol.* I.39.8c]).

Es esencial comprender los términos de esta definición. *Integritas* no es lo que se entiende en el sentido moral, sino más bien en el de «entera correspondencia con una condición original» (Webster). El significado de «exactitud» puede verse en Cicerón, *Brutus* XXXV.132, *sermonis integritas*, y en San Agustín, *De doctrina christiana* IV.10, *locutionis integritas. Perfectio* debe tomarse en el triple sentido de *Sum. Theol.* I.6.3, «primero, acordemente a la condición del ser propio de una cosa [todo lo que ella puede o debe ser]; segundo, con respecto a todos los accidentes que se han agregado como necesarios para su perfecta

operación[1]; y tercero, la perfección consiste en el logro de otra cosa en tanto que fin»[2]. Así, en *Sum. Theol.* I.48.5c, donde el mal de una cosa se define como la privación del bien, considerado como un ser «en perfección y en acto», el *actus primus* es la *forma et integritas* de la cosa, y el mal correspondiente es «ya sea defecto de la forma o ya sea de alguna parte de ella necesaria a la *integritas* de la cosa». En *Sum. Theol.* Suppl. 80.1.C, tanto la «integridad» como la «perfección» implican una «entera correspondencia» y una «correspondencia en plena proporción» de la forma accidental y la forma sustancial del objeto natural o artificial. Y puesto que «la primera perfección de una cosa consiste en su forma misma, de la que ella deriva su especie» (*Sum. Theol.* III.29.2c) y esa «semejanza es con respecto a la forma» (I.5.4), vemos que la *integritas* es realmente la «corrección» de la iconografía y que corresponde a la ὀρθότης de Platón; y que todas las cosas son bellas en la medida en que imitan o participan en la belleza de Dios, la causa formal de su ser en términos absolutos.

Diminuta no significa «roto», sino más bien «disminuido», o venido a menos por defecto de algo que debería estar presente, como en *Etica a Nicómaco* IV.3.5, y en Salmos 2:1, *diminutae sunt veritates*, y en Apocalipsis 22:19, «si un hombre disminuyera (*diminuerit*)»[3]. Desde este punto de vista debemos comprender que la «magnitud» es esencial a

[1] Los accidentes necesarios para la perfecta operación de una cosa son sus «ornamentos» o «decoración»; ver A. K. Coomaraswamy «Ornament». De ahí que la belleza y la decoración sean coincidentes en el sujeto (*Sum. Theol.* II-II.145.2c, *ratio pulchri sive decori*).

[2] Es decir, en la utilidad o aptitud de la cosa. En suma, no podemos llamar a un pedazo de hierro un «cuchillo bello» a menos que sea efectivamente un cuchillo, o si no está afilado o no tiene una forma adecuada para servir al fin particular para el que fue diseñado. Las cosas pueden ser bellas o perfectas sólo en su propio modo, y sólo pueden ser buenas en su tipo, nunca absolutamente. [Cf. Platón, *Hipias Mayor* 290D, y Filón, *Heres* 157-158].

[3] Cf. Platón, *Leyes* 667D, donde la corrección (ὀρθότης = *integritas*) es una cuestión de adecuación (ἰσότης), a la vez en cuanto a la cualidad y a la cantidad; también *República* 402Ay 524C.

la belleza (ver nota 21): es decir, en el sentido de un tamaño apropiado, más bien que un tamaño absoluto. En las artes medievales y similares, el tamaño de una figura es proporcionado a su importancia (y éste es el sentido principal de la expresión *debita proportio*), y no está determinado, con arreglo a la perspectiva, por su relación física con otras figuras; mientras que en la naturaleza, todo lo que está «por debajo de su tamaño» es raquítico y feo. *Superfluum et diminutum* (*Etica a Nicómaco* I-II.27.2 *ad* 2) son los extremos que han de evitarse en todo lo que tiene que ser «correcto»; los equivalentes sánscritos son los *ūnātiriktau*, «demasiado poco y demasiado», que hay que evitar en la operación ritual. «Bello» y «feo» son *pulcher* y *turpis*, como el griego καλός y αἰσχρός y el sánscrito *kalyāṇa* y *pāpa*; «feo» coincide con «deshonroso» o «pecaminoso», y belleza con «gracia» o «bondad». Los términos tienen una significación mucho más que la meramente estética. La raíz sánscrita *kal*, presente en *kalyāṇa* y καλός, se reconoce también en el inglés «hale» [«sano»], «healthy» [«saludable»], «whole» [«entero»] y «holy» [«santo»]; sus sentidos primarios son «ser en acto», «ser efectivo», «*cal*-cular», «hacer», y un derivado es *kāla*, «tiempo». Esta raíz *kal* es probablemente idéntica a la raíz *kṛ* (*kar*) en *kāra*, «creación», y *kratu* «poder», latín *creo*, etc., griego κραίνω, de donde κράτος, etc., y de la misma manera χρόνος, «tiempo». La doctrina de que «la belleza es una causa formal» y de que *ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* está profundamente arraigada en el lenguaje mismo.

La «debida proporción» y la «consonancia» (*consonantia* = ἁρμονία) son 1º) de la forma efectiva y la forma sustancial, y 2º) de las partes de una cosa entre sí mismas. La primera concepción, pienso yo, es la que predomina, como en Santo Tomás de Aquino, *Summa contra Gentiles* I.62, «Pues entonces, un arca es un arca verdadera cuando está de acuerdo con (*consonat*) el arte» (en la mente del artista), y como se

sugiere arriba en conexión con la «magnitud». Por otra parte, en el *De pulchro*, traducido arriba, Santo Tomás, con *consonantia*, se está refiriendo llanamente a la debida proporción de las partes de una cosa en su relación mutua. La «debida proporción» necesaria para la belleza se menciona también en *Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1 y II-II-45.2c.

Claritas es la irradiación, la iluminación, la claridad, el esplendor o la gloria propios del objeto mismo, y no el efecto de una iluminación externa. Los ejemplos más sobresalientes de claridad son el sol y el oro, a los que, por consiguiente, se compara comúnmente un cuerpo «glorificado»; así también la Transfiguración es una clarificación (cf. *Sum. Theol.* Suppl. 85.1 y 2).

Todas las cosas tienen su propia «claridad genérica» (Santo Tomás de Aquino, *De pulchro*), la del «resplandor de la luz formal por la que está formada o proporcionada» (Ulrich Engelberti, *De pulchro*). Puede citarse una excelente ilustración de ello en *Chāndogya Upaniṣad* IV.14.2, donde un hombre dice a otro, «Tu rostro, querido mío, resplandece como el de quien ha conocido a Dios». Compárese con el inglés antiguo. *Hire lure lumes liht, as a launterne a nyht*, el «Tigre, Tigre, fulgor ardiente» de William Blake, y el «ganado en llamas» de *Ṛg Veda Saṁhitā* II.34.5. En este sentido, nosotros hablamos de todas las cosas bellas como «espléndidas», ya sean objetos naturales como tigres o árboles, o ya sean artefactos tales como edificios o poemas, en los que la claridad es lo mismo que la inteligibilidad y lo opuesto de la oscuridad. El color de algo bello debe ser brillante o puro, puesto que el color está determinado por la naturaleza del objeto coloreado mismo, y si es opaco o turbio será un signo de su impureza. Así pues, el color del oro es tradicionalmente el color más bello.

La belleza y la bondad son fundamentalmente idénticas, pues ambas se originan en la forma, aunque difieren lógicamente; la bondad está en relación con el apetito, y la belleza con la cognición o la aprehensión; «pues las cosas bellas son las que placen cuando se ven (*pulchra emim dicuntur quae visa placent*)». Que ellas plazcan, se debe a la «debida proporción»; pues el sentido (*sensus*) se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, como en lo que es según su propio tipo (*Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1). «Los sentidos que miran principalmente a lo bello , a saber, la vista y el oído, lo hacen como ministros de la razón. Es evidente así que la belleza agrega a la bondad una relación con el poder cognitivo; de manera que lo bueno (*bonum*) significa eso que simplemente place al apetito, mientras que lo bello es algo que place cuando se aprehende». En otras palabras, «pertenece a la naturaleza de lo bello eso en lo que, cuando se ve o se conoce, el apetito viene a su reposo» (I-II.27.1 *ad* 3)[4]. «Mientras que los demás animales tienen deleite en los objetos de los sentidos sólo, en tanto que están ordenados al alimento y al sexo, únicamente el hombre tiene delectación en la belleza de los objetos sensibles por sí mismos» (I.91.3 *ad* 3).

Se reconoce claramente que los placeres estéticos son naturales y legítimos, e incluso esenciales; pues el bien no puede ser un objeto del apetito a no ser que se haya aprehendido (*Sum. Theol.* I-II.27.2c), y «el placer perfecciona la operación» (I-II.4.1 *ad* 3, I-II.33.4c, etc.). Debido a que la belleza de la obra es convocativa, *delectare* tiene su debido lugar en las fórmulas tradicionales que definen el propósito de la elocuencia[5]. Al mismo tiempo, decir que su belleza es una convocación a la bondad de algo, es hacer también auto-evidente que *su* belleza no es, como el

[4] «Nosotros saboreamos lo que conocemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», San Agustín, *De Trinitate* X.10.

[5] Véase Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 104.

bien, un fin final o un fin en sí misma. Exactamente el mismo punto de vista está presente en Platón, para quien «aprender se acompaña del placer que se tiene en el encanto» (τῆς χάριτος τὴν ἡδονήν), pero la corrección y la utilidad, la bondad y la belleza de la obra son consecuencias de su verdad; el placer no es un criterio de la adecuabilidad de la obra, y no puede hacerse de él la base de un juicio, que sólo puede hacerse si nosotros conocemos la intención de la obra (βούλησις, *Leyes* 667-669)[6]. Es en el hecho de hacer como el fin del arte los placeres estéticos, más bien que el placer en el bien inteligible[7], en lo que la «estética» moderna difiere más profundamente de la doctrina tradicional; la filosofía del arte vigente hoy día es esencialmente *sen*sacional, es decir, *sen*timental.

«El Arte imita a la Naturaleza en su manera de operación» (*ars imitatur naturam in sua operatione*, *Sum. Theol.* I.117.1c). «Las cosas naturales dependen del intelecto divino, de la misma manera que las cosas hechas por arte dependen de un intelecto humano» (I.17.1c). En la primera cita, la referencia inmediata es al arte de la medicina, en el que se emplean medios naturales. Pero éstos no son la «naturaleza» que opera, puesto que no son las herramientas sino el operador de ellas el que hace la obra de arte. «La naturaleza misma causa las cosas naturales en lo que concierne a su forma, pero presupone la materia», y la «obra de

[6] Como observa San Agustín, el gusto no puede erigirse en el criterio de la belleza, pues hay algunos a quienes les gustan las deformidades. Las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas; de ahí no se sigue que son bellas porque nos complacen (*De musica* VI.38; *Lib. de ver. rel.* 59).

[7] La filosofía vigente sobre la manufactura, subordinada a los intereses industriales, distingue entre las artes bellas o inútiles y las artes aplicadas o útiles. La filosofía tradicional, por otra parte, afirma que la belleza y la utilidad son indivisibles en el objeto, y que nada inútil puede llamarse propiamente bello (Jenofonte, *Memorabilia* III.8.6, IV.6.9; Platón, *Crátilo* 416c; Horacio, *Epistula ad Pisones* 334; San Agustín, *Lib. de ver, rel.* 39; San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 14, etc.). La concepción antitradicional de la vida es trivial más que «realista» o práctica; gran parte de su «cultura» es efectivamente inútil.

arte no se atribuye al instrumento sino al artista» (I.45.2c y Suppl. 80.1 *ad* 3). Por consiguiente, la «naturaleza» aludida es la Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus, y no la Natura naturata. La verdad del arte es con respecto a la Natura naturans.

El resultado neto de la doctrina tradicional de la belleza, tal como la expone Santo Tomás de Aquino, es identificar la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o la falta de orden. La fealdad, como los otros males, es una privación. Lo mismo se expresa en sánscrito por los términos *pratirūpa*, «formal», *apratirūpa*, «informal», como equivalentes de *kalyāṇa* y *pāpa*. En otras palabras, la belleza es siempre «ideal» en el sentido propio de la palabra; pero «nuestro» ideal (en el sentido vulgar, a saber, el de aquello que nos gusta) puede no ser bello en absoluto.

Apéndice

Con respecto a la «bondad» (*bonitas*), el lector debe tener presente que, en la filosofía escolástica, el bien y el mal no son categorías morales, excepto en conexión con la conducta y cuando así se especifica; puesto que el bien honesto o el bien moral (*bonum honestum* o *bonum moris*) se distingue del bien útil (*bonum utile*) y del bien deleitable (*bonum delectabile*). En general, el bien es sinónimo de ser o de acto, en tanto que se distingue de no-ser o de potencialidad, y, en este sentido universal, el bien se define generalmente como eso que toda criatura desea o saborea (*Sum. Theol.* I.5.1, I.48.1, y *passim*; la filosofía Escolástica sigue aquí a Aristóteles, *Ética a Nicómaco* I.1.1, «El bien es eso que todos desean»). Cuando, por ejemplo, se trata del *summum*

bonum, que es Dios, este Bien se llama así porque es el fin último del hombre (sánscrito *paramārtha*) y el límite del deseo; es «bueno», no como la virtud se opone al vicio posible («Allí», como dice El Maestro Eckhart, «ni el vicio ni la virtud entraron nunca»), sino porque es eso que atrae a todas las cosas hacia sí mismo por su Belleza.

Es sobre todo en conexión con las artes como la bondad no es una cualidad moral. De la misma manera que «la Prudencia es la norma de la conducta» (*recta ratio agibilium*, *Ética a Nicómaco* II-I.56.3), así «el Arte es la norma de la obra (*recta ratio factibilium*) …El artista (*artifex*) es encomiable como tal, no por la voluntad con la que hace la obra, sino por la calidad de la obra» (II-I-57.3); «el arte no presupone la rectitud del apetito» (II-I.57.4), «el arte no requiere del artista que su acto sea un acto bueno, sino que su obra sea buena… Por consiguiente, el artista necesita el arte, no para llevar una vida buena, sino para producir una obra de arte buena, y tenerla en buen cuidado» (II-I.57.5). Aquellos cuyo interés está en la ética más bien que en el arte deberían tomar nota de la proposición inversa, «No puede haber un buen uso sin el arte» (II-I.57.3 *ad* 1), equivalente a las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad».

La distinción entre arte y prudencia subyace en el mandato de «no pensar en el mañana». «Tu maestría es del trabajo, nunca de sus frutos; de manera que no trabajes por los frutos, ni estés inclinado a abstenerte de trabajar» (*Bhagavad Gītā* II.47); similarmente, Santo Tomás de Aquino, «Dios ordenó que no nos preocupáramos de lo que no es asunto nuestro, a saber, de las consecuencias de nuestros actos (*de eventibus nostrarum actionum*), pero *no* nos prohibió estar atentos a lo que es asunto nuestro, a saber, el acto mismo» (*Summa contra Gentiles* III.35).

Sin embargo, de la misma manera que puede haber pecado moral, así también puede haber pecado artístico. El pecado, definido como «una desviación del orden hacia el fin», puede ser de dos tipos, según se dé en conexión con los *factibilia* o en conexión con los *agibilia;* así: «En primer lugar, por una desviación del fin particular que estaba en la intención del artista: y este pecado será propio del arte; por ejemplo, si un artista produce una cosa mala, cuando su intención es producir algo bueno; o produce algo bueno, cuando su intención es producir algo malo. En segundo lugar, por una desviación del fin general de la vida humana (sánscrito *puruṣārtha*, en su cuádruple división): y entonces se dirá que peca, si tiene intención de producir una obra mala, y la hace realmente con el fin de engañar a otro con ella. Pero este pecado no es propio del artista como tal, sino como hombre. Por consiguiente, por el primer pecado ese artista es culpado como artista; mientras que por el segundo es culpado como hombre» (*Summa contra Gentiles* II-I.21.1.2). Por ejemplo, el herrero estará pecando como artista si falla en la hechura de un cuchillo que corte, pero como hombre si hace un cuchillo para cometer un crimen, o para alguien que él *sabe* que tiene intención de cometer un crimen.

El pecado artístico, en el primero de estos sentidos, se reconoce en *Śatapatha Brāhmaṇa* II.1.4.6 en conexión con el error en el cumplimiento del ritual, error que tiene que ser evitado debido a «eso sería un pecado (*aparādhi*, errar el blanco), de la misma manera que si uno hiciera una cosa cuando tiene intención de hacer otra; o como si uno dijera una cosa cuando tiene intención de decir otra; o como si uno fuera en una dirección cuando tiene intención de ir en otra».

Debe agregarse que también puede haber un pecado metafísico, como de error, o de herejía, resultante de un acto de contemplación falto de

firmeza (sánscrito *śithila samādhi*, o *kheda* en *dhyāna*); ver Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio». Por consiguiente, puede haber una desviación del orden hacia el fin de tres maneras: 1ª) en arte, como cuando un hombre dice «yo no sé nada sobre arte, pero sé lo que me gusta»; 2ª) en conducta, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es justo, pero sé lo que me gusta hacer», y 3ª) en especulación, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es verdadero, pero sé lo que me gusta pensar».

Es digno de notar que la definición escolástica del pecado como «una desviación del orden hacia el fin» es literalmente idéntica a la de *Kaṭha Upaniṣad* II.2, donde el que prefiere lo que más le gusta (*preyas*) a lo que es más bello (*śreyas*) se dice que «yerra el blanco» (*hīyate arthāt*). El significado primario de *śrī* es «luz radiante» o «esplendor», y el superlativo, *śreyas*, sin pérdida de este contenido, equivale generalmente a «felicidad» y *summum bonum*; *śreyas* y *preyas* no son así, en absoluto, el bien y el mal simplemente, o en un sentido específicamente moralista, sino más bien el bien universal en tanto que se distingue de todo bien particular. Si, como dice Dante, el que quiera retratar un rostro no puede hacerlo a menos de que lo *sea*, o como nosotros podríamos expresarlo, a menos que lo *viva* (cf. *Sum. Theol.* I.27.1 *ad* 2), no es menos cierto que el que quiera (y el «Juicio es la perfección del arte», II-II.26.3 sig.) apreciar y comprender una obra ya completada, sólo puede hacerlo sujeto a la misma condición, y esto significa que debe conformar su intelecto al del artista para pensar con sus pensamientos y ver con sus ojos. De todos aquellos que aspiran a la «cultura» se requieren actos de auto-renuncia, es decir, ser otra cosa que provincianos. Es en este sentido como «Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen».

Para juzgar las obras de arte románico y comunicarlas, el crítico o profesor en este campo debe devenir un hombre románico, y para esto se necesita algo más que una mera sensibilidad hacia las obras de arte románico o un mero conocimiento de ellas; afirmar que un «materialista» o «ateo» profeso, podría devenir en este sentido propio un doctor en arte medieval, sería una contradicción en los términos. Hablando en términos humanos, no es menos absurdo contemplar la enseñanza de la Biblia como «literatura». Nadie que no crea en las hadas y que no esté familiarizado con las leyes del país de las hadas puede «escribir un cuento de hadas».

Puede observarse que la palabra «comprensión» misma, en aplicación a una cosa, implica identificar nuestra propia consciencia con eso de lo que la cosa misma dependía originalmente para su ser. Una tal identificación, *rei et intellectus*, está implícita en la distinción platónica entre σύνεσις (comprensión, o literalmente asociación) y μάθησις (aprendizaje) o, en sánscrito, entre *artha-jñāna* (gnosis del significado) y *adhyayana* (estudio): no es como un mero Erudito (*paṇḍitaḥ*), sino como un Comprehensor (*evaṃvit*) como uno se beneficia de lo que uno estudia, al asimilar lo que uno conoce. La comprensión implica y requiere un tipo de arrepentimiento («cambio de mente»), y asimismo, también, una recantación de todo lo que puede haberse dicho en base a la observación sólo, sin comprensión. Sólo lo que es correcto es comprensible; de aquí que uno no puede comprender *y* discrepar al mismo tiempo. En este sentido, toda comprensión implica una aceptación formal; el que comprende realmente una obra de arte, la habría hecho como ella es, y no en alguna otra semejanza. Como el artista original, él puede ser consciente de algún defecto de pericia o del material, pero no puede querer que el arte por el que se hizo la cosa, es decir, la forma que la informa, hubiera sido otra que la que fue, sin negar

en la misma medida el ser mismo del artista. El que querría que la forma hubiera sido otra que la que era, no lo habría querido como un juez de arte, sino como un patrón *post-factum;* pues él no está juzgando la belleza formal del artefacto, sino sólo su valor práctico para sí mismo. Igualmente, con respecto a las cosas naturales, no puede decirse de nadie que las ha comprendido plenamente, sino sólo que las ha descrito, si él mismo no las hubiera hecho como ellas son, de haber sido él su primera causa, ya sea que nosotros llamemos a esa causa «Natura naturans» o «Dios».

En relación con esto, la importancia de la doctrina de la *Einfühlung* o empatía, dentro de la teoría de la crítica, marca un paso en la dirección correcta; pero en lo que concierne al arte cristiano y similares, es sólo una buena intención, más bien que un gesto acabado. Pues «empatía» [sentir con] está sujeta aquí al mismo defecto que la palabra «estética» misma. El arte cristiano y similares son primariamente formales e intelectuales, o, como a veces se ha expresado, «inmateriales» y «espirituales»; la relación de la belleza es primariamente con la cognición (*Sum. Theol.* I.5.4); el artista trabaja «por el intelecto», lo cual es lo mismo que «por su arte» (I.14.8; I.16.1c; I.39.8; y I.45.7c). En conexión con esto, nótese que la filosofía escolástica no habla nunca de la obra (*opus*) como «arte»; el «arte» siempre permanece en el artista, mientras que la obra, como *artificiatum*, es una cosa hecha *por* arte, *per artem*. Asumiendo que el artista es su propio patrón cuando trabaja para sí mismo (como es típicamente el caso del Arquitecto Divino), o que consiente libremente a la finalidad final de la obra que ha de hacerse, concibiéndolo como un fin deseable, será verdadero, entonces, que está trabajando a la vez *per artem et per voluntatem* —«El artista trabaja por la palabra concebida en su mente, y por el amor de su voluntad concerniente a algún objeto» (I.45.6c); es decir, como un artista con

respecto a la causa formal de la cosa que ha de hacerse, y como un patrón con respecto a su causa final. Aquí no estamos considerando qué cosas deberían hacerse, sino el papel desempeñado por el arte en su hechura; y como esto es una cuestión de intelecto más bien que de voluntad, es evidente que «empatía» y «estética» son términos muy poco satisfactorios, y que serían preferibles palabras tales como «conformación» (sánscrito *tadākāratā*) y «aprehensión» (sánscrito *grahaṇa*).

Todo esto tiene una incidencia importante sobre el «arcaísmo» en la práctica. Una cosa «se dice que es verdadera absolutamente, en la medida en que está vinculada al intelecto del que depende», pero ella «puede estar vinculada a un intelecto, ya sea esencialmente, o ya sea accidentalmente» (*Sum. Theol.* I.16.1c). Esto explica por qué el «gótico moderno» parece lo que realmente es, «falso» e «insincero». Pues, evidentemente, el arte gótico sólo puede ser conocido por el arquitecto profano accidentalmente, es decir, por el estudio y la medición de construcciones góticas; y por muy instruido que el arquitecto pueda ser, la obra sólo puede ser una falsificación. Pues como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I, 108), «para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma; no debe ir adentro desde fuera, sino afuera desde dentro»; y de la misma manera, Santo Tomás de Aquino (*Sum. Theol.* I.14.16c) habla de lo factible (*operabile*), no como dependiente de una resolución de la cosa hecha en sus principios, sino de la aplicación de la forma al material. Y puesto que el arquitecto moderno no es un hombre gótico, la forma no está en él, y lo mismo será válido para los trabajadores que llevan a cabo sus diseños. Un defecto similar de adecuada expresión, se percibe cuando la música sacrificial de la Iglesia, no se ejecuta como tal, sino como «música», por coros seculares, o cuando la Biblia o la *Divina Comedia* se enseñan como «literatura».

De la misma manera, siempre que los accidentes de un estilo ajeno se imitan en otra parte, se vicia la operación del artista, y en este caso se detecta rápidamente, no tanto una falsificación, como una caricatura. Se verá fácilmente que el estudio de las «influencias» debería considerarse como uno de los aspectos menos importantes de la historia del arte, y las artes híbridas como las menos importantes de todas las artes. Nosotros podemos pensar los pensamientos *de* otro, pues las ideas son independientes del tiempo y de la posición local, pero no podemos expresarlos *por* otro, sino sólo a nuestra manera propia.

Ars sine scientia nihil [*]

Ars sine scientia nihil («el arte sin ciencia es nada»)[8]. Estas palabras del Maestro Parisino Jean Mignot, enunciadas en relación con la construcción de la Catedral de Milán en 1398, fueron su respuesta a una opinión que comenzaba a tomar forma entonces, a saber, que *scientia est unum et ars aliud* («la ciencia es una cosa y el arte otra»). Para Mignot, la retórica de la construcción implicaba una verdad que tenía que expresarse en la obra misma, mientras que otros ya habían comenzado a considerar las casas, e incluso la casa de Dios, como nosotros las consideramos ahora, sólo en términos de construcción y de efecto. La *scientia* de Mignot no puede haber significado simplemente «ingeniería», pues en ese caso sus palabras habrían sido un truísmo, y nadie podría haberlas cuestionado; la ingeniería, en aquellos días, habría sido llamada un arte, y no una ciencia, y habría estado incluida en los *recta ratio factibilium* o «arte» por el que nosotros sabemos cómo pueden y deben hacerse las cosas. Por lo tanto, su *scientia* debe haber estado en afinidad con la razón (*ratio*), el tema, el contenido, o la gravidez (*gravitas*) de la obra que ha de hacerse, más bien que con su mero funcionamiento. El arte sólo no era suficiente, sino que *sine scientia nihil* [9].

---

[*] [Publicado por primera vez en *The Catolic Art Quarterly*, VI (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*. Los Archivos de Milán de donde Coomaraswamy sacó su tema han sido publicados y examinados por James Ackerman en «Ars sine scientia nihil est», *Art Bulletin* XXXI (1949).

[8] [Scientia autem artificis est causa artificiorum; eo quod artifex operatur per suum intellectum, Sum. Theol. I.14.8c].

[9] [«Si quitas la ciencia, ¿cómo distinguirás entre el *artifex* y el *inscius*?» Cicerón, *Academica* II.7.22; «Architecti jam suo verbo rationem istam vocant», San Agustín, *De ordine* II.34; es lo mismo para todas las artes, p. ej., la danza es racional, por consiguiente sus gestos no son meramente movimientos graciosos sino también signos].

En relación con la poesía tenemos la afirmación homónima de Dante con referencia a su *Commedia*, de que «toda la obra fue emprendida, no para un fin especulativo sino para un fin práctico… El propósito de toda la obra es sacar, a aquellos que están viviendo en esta vida, del estado de miseria y conducirlos al estado de bienaventuranza» (*Ep. ad Can. Grand.*, 15 y 16). Esto tiene un estrecho paralelo en el colofón de Aśvaghoṣa al *Saundarānanda*: «Este poema, preñado de la gravidez de la Liberación, ha sido compuesto por mí a la manera poética, no con motivo de dar placer, sino con motivo de dar paz». Giselbertus, escultor del Juicio Final de Autun, no nos pide que consideremos su disposición de las masas, ni que admiremos su pericia en el uso de las herramientas, sino que nos dirige a su tema, del que dice en la inscripción, *Terreat hic terror quos terreus alligat error*, «Que este terror aterrorice a aquellos a quienes tiene cautivos el error terrenal».

Y así también para la música. Guido d'Arezzo distingue acordemente entre el verdadero músico y el cantante que no es nada sino un artista:

> Musicorum et cantorum magna est distancia:
> Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.
> Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia;
> Bestia non, qui non canit arte, sed usu;
> Non verum facit ars cantorem, sed documentum[10].

[10] [Paul Henry Lang, en su *Music and Western Civilization* (New York, 1942), p. 87, tradujo accidentalmente la penúltima línea de nuestro texto por «Un bruto hace melodía como un papagayo y no por arte»; una versión que pasa por alto la doble negación, y que malinterpreta *usu*, que no es «por hábito», sino «útilmente» o «provechosamente» ὠφέλιμως]. El profesor E. K. Rand me ha señalado amablemente que la línea 4 está métricamente incompleta, y sugiere *sapit usu*, es decir, «el que, en la práctica, saborea lo que se canta». [Se encontrará material afín en Platón, *Fedro* 245A; Rūmī, *Mathnawī* I.2770].

Es decir, «entre los "músicos" verdaderos y los meros "cantantes", la diferencia es enorme: el segundo vocaliza, el primero comprende la composición de la música. Al que canta de lo que saborea no se le llama un "bruto"; pues no es bruto el que canta, no meramente con habilidad, sino *útilmente*; no es el arte sólo, sino la doctrina, la que hace al "cantor" verdadero».

El pensamiento es como el de San Agustín, a saber, «no gozar lo que debemos usar»; el placer, ciertamente, perfecciona la operación, pero no es un fin. Y como el de Platón, para quien las Musas se nos dan «para que las usemos intelectualmente (μετὰ νοῦ)[11], no como una fuente de placer irracional (ἐφ᾽ ἡδονήν ἄλογον), sino como una ayuda a la contención del alma dentro de nosotros, cuya armonía se perdió en el nacimiento, para ayudar a restaurarla al orden y consentimiento de sí misma» (*Timeo* 47D, cf. 90D). Las palabras *sciunt quae componit musica* son reminiscentes de las de Quintiliano «Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem» (IX.4.116); y éstas son un abreviado de Platón, *Timeo* 80B, donde se dice que de la composición de sonidos agudos y profundos resulta «placer para el ininteligente, pero para el inteligente esa delectación se ocasiona por la imitación de la armonía divina aprehendida en las mociones mortales». La «delectación» (εὐφροσύνη) de Platón, con su connotación festiva (cf. *Himnos Homéricos* IV.482), corresponde al verbo *sapit* de Guido, como en *sapientia*, definido por Santo Tomás de Aquino como *scientia cum amore;* de hecho, esta delectación es la «fiesta de la razón». Al que toca su instrumento con arte *y* sabiduría, [su instrumento] le enseñará tales

[11] El cambio de nuestro interés desde el «placer» a la «significación» implica lo que es de hecho una μετάνοια, cuyo significado puede entenderse como un «cambio de mente», o como una retirada de la sensibilidad sin mente a la Mente misma. Cf. Coomaraswamy, «Sobre Ser en la Mente Recta de Uno», 1942.

cosas como la gracia de la mente; pero para el que cuestiona su instrumento ignorante y violentamente, sólo perorará (*Himnos Homéricos* IV.483). *Usu* puede compararse a *usus* como el *jus et norma loquendi* (Horacio, *Ars poetica*, 71, 72), y corresponde, pienso yo, a un ὠφελίμως Platónico = *frui, fruitio* y al Tomista *uti = frui, fruitio* (*Sum. Theol.* I.39.8c).

Que el «arte» no es suficiente recuerda las palabras de Platón en *Fedro* 245A, donde no sólo es necesario el arte, sino también la inspiración si la poesía ha de valer algo. La *scientia* de Mignot y el *documentum* de Guido son la *dottrina* de Dante ante la cual (y no ante su arte) él nos pide que nos maravillemos (*Inferno* IX.61); y esa *dottrina* no es suya propia sino lo que «Amor (Spiritus Sanctus) dicta dentro de mí» (*Purgatorio* XXIV.52, 53). No es el poeta sino «el Dios (Eros) mismo quien habla» (Platón, *Ion* 534, 535); y no habla fantasía sino verdad, pues «Omne verum, a quocumque dicatur, es a Spiritu Sancto» (San Ambrosio sobre I Cor. 12:13); «Cathedram habet in caelo qui intus corda docet» (San Agustín, *In epist. Joannis ad parthos*); «Oh Señor de la Voz, implanta en mí tu doctrina (*śrutam*), que ella more en mí» (*Atharva Veda Saṁhitā* I.1.2).

Ese «hacer la verdad primordial inteligible, hacer lo inaudito audible, enunciar la palabra primordial, tal es la tarea del arte, o ello no es arte»[12] —no arte, sino *quia sine scientia, nihil*,— ha sido el punto de vista normal y ecuménico del arte. La concepción de la arquitectura de Mignot, de la música de Guido, y la de la poesía de Dante subyacen en el arte, y notablemente en el «ornamento», de todos los demás pueblos y

[12] Walter Andrae, «Keramik im Dienste der Weisheit», *Berichte der deutschen keramischen Gesellschaft* XVII (1936), p. 263. Cf. Gerhardt Hauptmann, «Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen»; y Sir George Birdwood, «El arte, desprovisto de su tipología sobrenatural, fracasa en su esencia artística e inherente». (*Sva*, Londres, 1915, p. 296).

edades aparte de la nuestra propia —cuyo arte es «ininteligible»[13]. Nuestra herejía privada (ἰδιωτκός) y sentimental (παθητικός) contraria (es decir, visto que nosotros *preferimos* divertir), que hace de las obras de arte una experiencia esencialmente sensacional[14], queda patente en la palabra «estética» misma, puesto que αἴσθησις no es nada sino la «irritabilidad» que los seres humanos comparten con las plantas y los animales. El indio americano no puede comprender que a nosotros nos «puedan gustar sus cantos y que no compartamos su contento espiritual»[15]. Ciertamente, nosotros somos lo que Platón llamaba «amantes de los colores y sonidos finos y de todo ese arte que hace que estas cosas tengan tan poco que ver con la naturaleza misma de lo bello» (*República* 476B). Queda la verdad de que «el arte es una virtud intelectual», y de que «la belleza es afín a la cognición»[16]. «La ciencia hace a la obra bella; la voluntad la hace útil; la perseverancia la hace duradera»[17] *Ars sine scientia nihil.*

[13] «Es inevitable que el artista sea ininteligible porque su sensitiva naturaleza, inspirada por la fascinación, la perplejidad, y la excitación, se expresa a sí misma en los términos profundos e intuitivos de la inefable maravilla. Nosotros vivimos en una edad de ininteligibilidad, como cada edad debe ser aquello que se caracteriza tan ampliamente por el conflicto, el desajuste, y la heterogeneidad» (E. F. Rothschild); es decir, como lo ha expresado Iredell Jenkins, en un mundo de «realidad emprobrecida».

[14] «Fue un tremendo descubrimiento, cómo excitar las emociones por las emociones mismas» (Alfred North Whitehead, *Religion in the Making*, citado con aprobación por Herbert Read en *Art and Society*, Londres, 1937, p. 84). Mucho más verídicamente, Aldous Huxley llama a nuestro abuso del arte «una forma de masturbación» (*Ends and Means*, New York, 1937, p. 237): ¿cómo podría uno describir de otra manera la estimulación de las emociones «por las emociones mismas»?.

[15] Mary Austen en H. J. Spinden, *Fine Art and the First Americans* (New York, 1931), p. 5. De la misma manera que nosotros no podemos comprender a aquellos para quienes las Escrituras son mera «literatura».

[16] *Sum. Theol.* I.5.4 *ad* I, I-II.27.1 *ad* 3, y I-II.57.3 y 4.

[17] San Buenaventura, De reductione artium ad theologiam XIII.

EL ENCUENTRO DE LOS OJOS [*] [18]

En algunos retratos los ojos del sujeto parecen estar mirando directamente el espectador, ya sea que esté frente a la pintura o que se mueva a la derecha o a la izquierda de ella. Por ejemplo, hay muchas representaciones de Cristo en las que su mirada parece dominar al espectador dondequiera que esté y seguirle insistentemente cuando se mueve. Nicolás de Cusa había visto tales representaciones en Nuremberg, Coblenza , y Bruselas; un buen ejemplo es la Cabeza de Cristo de Quentin Matsys, en Antwerp (figura 3). El tipo parece ser de origen bizantino[19].

[*] [Publicado por primera vez en el *Art Quarterly*, VI (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

[18] En la retórica India del Amor, la primera condición del «Amor en la Separación», conocida como «el Comienzo del Amor» (*pūrva rāga*), puede ser ocasionada por la escucha o por la vista; y si es por la vista, al ver una pintura o por la «visión ojo a ojo» (*sākṣāt darśaṇa*), el resultado es la primera de las diez etapas del amor, la del «Anhelo» (*abhilāṣa*). Así es, por ejemplo, en el *Sāhitya Darpaṇa*, y en toda la literatura sobre la retórica, y en los cantos de los Fieles de Amor Vaiṣṇavas.

No tengo conocimiento de ninguna referencia India explícita al intercambio de miradas como entre una pintura y el espectador, pero en *Las Mil y Una Noches* (Historia del Príncipe Ahmed y el hada Peri-Banu, R. F. Burton, *Suppl. Nigths* III [1886], 427), se dice que, en un templo en Besnagar, había «una imagen de oro del tamaño y la estatura como de un hombre de maravillosa belleza; y su hechura era tan sabia que el rostro parecía fijar sus ojos, dos inmensos rubíes de enorme valor, en todos los que lo miraban no importa donde estuvieran».

Que Dios es omnividente, o que mira en todas las direcciones simultáneamente, aparece en toda la literatura. El Brahma «visiblemente presente y no fuera de la vista» (*sākṣād-aparokṣāt*) es el Soplo y verdadero Sí mismo inmanente (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.4); de manera que (como también en Platón) si el contemplativo ha de «ver» a la deidad inmanente su ojo debe «volverse», con-vertirse o intro-vertirse (*āvṛttacakṣus*, *Kaṭha Upaniṣad* IV.1).

[19] Para éstas y otras referencias ver E. Vansteenberghe, *Autour de la docte ignorance* (Münster, 1915), p. 37.

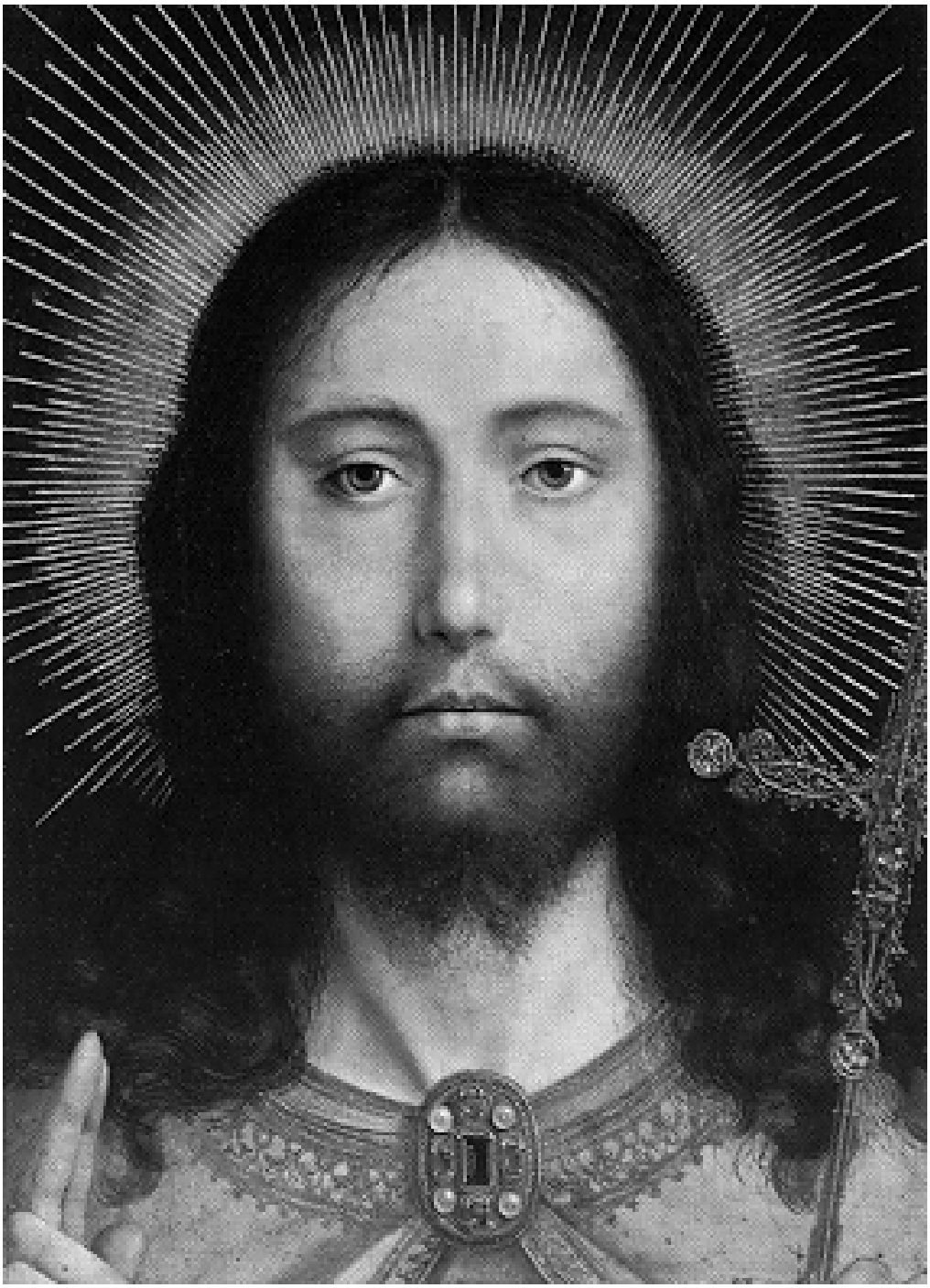


Figura 3. Quentin Matsys: Christus Salvator Mundi

En un artículo titulado «The Apparent Direction of Eyes in a Portrait»[20], W. H. Wollaston ha examinado y explicado las condiciones, bastante sutiles, de las que depende este fenómeno. Es un efecto que no se debe

[20] *Philosophical Transactions*, Royal Society (Londres, 1824).

enteramente al dibujo de los ojos mismos[21], sino que depende también, y quizás más aún, del dibujo de la nariz y de otras características. Wollaston señala que de la misma manera que la aguja de un compás vista desde una pequeña distancia, y efectivamente vertical en un dibujo en perspectiva, retiene su posición aparentemente vertical por mucho que cambiemos nuestro punto de vista, aunque parece moverse para hacerlo, así también los ojos de un retrato, que originalmente están mirando al espectador en una posición, parecen moverse para mirarle en otra. Por otra parte, aunque los ojos mismos puedan haber sido pintados como si miraran directamente al espectador, si faltan del dibujo las otras características para esta posición de los ojos, entonces el efecto de la falta de esas características, y especialmente de la nariz, será hacer que la pintura parezca mirar en una sola dirección fija, lejos del espectador, cualquiera que sea su posición. Por supuesto, la posición estrictamente frontal nos ofrece el caso más simple, pero no es necesario que la posición del rostro sea estrictamente frontal si los ojos se vuelven así (hacia un lado del sujeto) como para mirar directamente al espectador, y no hay nada en el resto del dibujo que contradiga esta apariencia. Así pues, los elementos esenciales del efecto son 1º) que el sujeto debe haber sido representado originalmente como si estuviera mirando directamente al artista, y 2º) que nada en el resto del dibujo debe estar en desacuerdo con esta apariencia.

Nicolás de Cusa hace referencia a iconos de este tipo, y en el *De visione Dei*, o *De icona* (A.D. 1453) habla del envío de una pintura tal al Abad y a los Hermanos de Tegernsee. Hace de las características del icono, como se describe arriba, el punto de partida de una Contemplatio in Caligine, o la Visión de Dios *in tenebris*, más allá del «muro de la coincidencia de los contrarios»[22]. Dice de tales pinturas:

---

[21] En algunos tipos de arte primitivo, por ejemplo, el ojo de un rostro completamente de perfil puede estar dibujado como si fuera visto frontalmente, pero esto no hace que parezca que está mirando al espectador.

[22] «El muro del Paraíso donde tú moras», dice, «está compuesto de la coincidencia de los contrarios, y permanece impenetrable para el que no ha vencido al más alto Espíritu de Razón que guarda la puerta» (*De visione Dei*, cap. 9). En el simbolismo tradicional de la Janua Coeli, estos «contrarios» (pasado y futuro, bien y mal, etc.) son las dos hojas o jambas de la «Puerta Activa», por las cuales, cuando chocan, el entrante puede ser aplastado. El Más Elevado espíritu de Razón debe ser vencido (cf. Juan 10:9 y *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.5) porque toda verdad racional (cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.6.3 e *Īśā*

> Colocadla en cualquier parte, digamos en el muro norte de vuestro oratorio; permaneced ante ella en un semicírculo, no demasiado cerca, y miradla. Parecerá a cada uno de vosotros, cualquiera que sea la posición desde donde mira, que es como si él, y sólo él, estuviera siendo mirado… Así pues, vosotros os preguntaréis, en primer lugar, cómo puede ser que el icono mire a todos y a cada uno de vosotros… Entonces que un hermano, fijando su mirada en el icono, se mueva hacia el oeste, y encontrará que la mirada del icono se mueve siempre con él; tampoco le dejará si vuelve hacia el este. Entonces se maravillará ante esta moción sin locomoción… Si pide entonces a un hermano que camine de este a oeste, manteniendo sus ojos sobre el icono, mientras él mismo camina hacia el este, el hermano le dirá, cuando se encuentren, que la mirada del icono se mueve con él, y él le creerá; y por esta evidencia comprenderá que el rostro sigue a cada uno cuando se mueve, incluso si los movimientos son contrarios. Verá que el rostro, inmutable, se mueve hacia el este y el oeste, hacia el norte o hacia el sur, en una sola dirección y en todas las direcciones simultáneamente.

En ausencia de otras evidencias literarias, no podemos tener la certeza de que se trataba de un efecto que había sido buscado deliberadamente por el artista, y el resultado de un arte o regla consciente. Pero es un efecto que pertenece a la causa formal, a saber, a la imagen mental en la mente del artista, y así refleja necesariamente su intención implícita; si el artista no hubiera imaginado los ojos divinos mirándole a él mismo directamente, los ojos no habrían parecido mirar a ningún espectador subsecuente directamente. En otras palabras, el efecto no es un accidente, sino una necesidad de la iconografía; si los ojos de un Dios omnividente han de ser iconostasiados *verdadera* y *correctamente*, deben parecer que son omnividentes.

La descripción del icono de Cristo por Nicolás de Cusa tiene un sorprendente paralelo en el *Dhammapada Atthakathā*, I.406: cuando el Buddha está predicando, por muy grande que sea la audiencia, y ya sea que estén delante o detrás de él, a cada uno le parece que «“El Maestro me está mirando a mí sólo; él está predicando la Norma para mí sólo”. Pues el Maestro parece estar mirando a cada individuo y estar conversando con

---

Upaniṣad 15) se expresa necesariamente en los términos de los contrarios, cuya coincidencia es supraracional. La liberación es de estos «pares» (*dvandvair vimuktaḥ*, *Bhagavad Gītā* XV.5).

cada uno… Un Buddha parece estar frente a cada individuo, no importa donde el individuo pueda estar».

El efecto en un icono es un ejemplo de la *integritas sive perfectio* que Santo Tomás de Aquino hace una condición de la belleza, y de la ὀρθότης, ἀλήθεια, e ἰσότης (corrección, verdad, y adecuación) con respecto a la οἴον, ἰδέα, y δύναμις (talidad, forma, y poder) del arquetipo sobre los que Platón insiste en toda iconografía y que sólo pueden alcanzarse cuando el artista mismo ha visto la realidad que tiene que pintar. Sólo en la medida en que un artefacto representa correctamente a su modelo puede decirse que cumple su propósito. En el caso presente (como en el de todo artefacto que está en proporción con su significación) el propósito del icono es ser el soporte de una contemplación (*dhiyālamba*). También puede proporcionar o no placeres estéticos; y no hay ningún mal en estos placeres como tales, a menos que nosotros los consideremos como el único fin de la obra; en cuyo caso nosotros devenimos sibaritas, indolentes, y gozadores pasivos de algo que sólo puede comprenderse desde el punto de vista de la intención de su uso. Para adaptar las palabras de Guido d'Arezzo, *Non verum facit ars artificem, sed documentum.*

ESTUDIOS AFINES

ORNAMENTO[*]

Como lo observó Clemente de Alejandría, el estilo escriturario es parabólico, pero si la profecía hace uso de figuras de lenguaje, no es en razón de la elegancia de la dicción. Por otra parte, «las formas [de los artefactos] sensibles, en los que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros: nosotros decimos así, "esto es un ornamento"… una "forma de arte"… [¿Está el símbolo], por consiguiente, muerto, porque su significado vivo se había perdido, porque se negaba que fuera la imagen de una verdad espiritual?. Yo pienso que no» (W. Andrae, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?* Berlín, 1933, «Conclusión»). Y como me he dicho tan a menudo a mí mismo, un divorcio de la utilidad y el significado, conceptos que están unidos en una única palabra sánscrita, *artha*, habría sido inconcebible para el hombre primitivo o en cualquier cultura tradicional[1].

Sabemos que en la filosofía tradicional la obra de arte es un recordador; la convocación de su belleza es hacia una tesis, hacia algo

---

[*] [Publicado por primera vez en el *Art Bulletin*, XXI (1939), este ensayo se incluyó subsecuentemente en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

[1] Como observó T. W. Danzel, en una cultura primitiva —y por «primitiva» el antropólogo a menudo entiende nada más que «no completamente de nuestros días»— «sind auch die Kulturgebiete Kunst, Religion, Wirtschaft usw, noch nicht als selbständige, gesonderte, geschlossene Betätigungsbereiche vorhanden» (*Kultur und Religion des primitiven Menschen*, Stuttgart, 1924, p. 7). Esto es, incidentalmente, una crítica devastadora de aquellas sociedades que no son «primitivas», y en las que las diferentes funciones de la vida y las ramas del conocimiento se tratan como especialidades, *gesondert und geschlossen* desde un principio unificante.

que ha de comprenderse, antes que gozarse. Por renuentes que seamos a aceptar esta proposición hoy día, en un mundo que se vacía incesantemente de significado, todavía nos resulta más difícil creer que el «ornamento» y la «decoración» son, hablando propiamente, factores integrales de la belleza de la obra de arte; no ciertamente partes insignificantes, sino más bien partes necesarias para su eficacia.

Bajo estas circunstancias, lo que nos proponemos es apoyar, con el análisis de ciertos términos y categorías familiares, la proposición de que nuestra moderna preocupación por los aspectos «decorativos» y «estéticos» del arte, representa una aberración que tiene poco o nada que ver con los propósitos originales del «ornamento»; demostrar, desde el lado de la semántica, la posición que ha expresado Maes con referencia especial al arte negro, a saber, que «¡Querer separar el objeto de su significación social, de su papel étnico, para no ver en él, ni admirar ni buscar en él más que el lado estético, es arrebatar a estos recuerdos del arte negro su sentido, su significación y su razón de ser!. No busquemos borrar la idea que el indígena ha incrustado en el conjunto y en cada uno de los detalles, para no ver en ello más que la belleza de ejecución del objeto sin significación, razón de ser, o vida. Esforcémonos al contrario en comprender la psicología del arte negro y acabaremos por penetrar toda su belleza y toda su vida» (*Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 1926, p. 283); y que, como lo observó Karsten, «los ornamentos de los pueblos salvajes sólo pueden estudiarse propiamente en relación con un estudio de sus creencias mágicas y religiosas» (*ídem*, 1925, p. 164). Sin embargo, insistimos en que la aplicación de estas consideraciones no es meramente al arte negro, «salvaje», y folklórico, sino a todas las artes tradicionales, por ejemplo, las de la Edad Media y de la India.

Consideremos ahora la historia de diferentes palabras que se han usado para expresar la noción de una ornamentación o decoración, y que, en el uso moderno, entrañan en su mayor parte un valor estético agregado a cosas de las que la mencionada «decoración» no es una parte esencial o necesaria. Se encontrará que la mayoría de estas palabras, que implican para nosotros la noción de algo adventicio y suntuario, agregado a las utilidades pero no esencial a su eficacia, implicaban originalmente una integridad o acabado del artefacto u otro objeto en cuestión; que «decorar» un objeto o a una persona significa originalmente dotar al objeto o a la persona de sus «accidentes necesarios», con miras a una operación apropiada; y que los sentidos estéticos de las palabras son secundarios con respecto a su connotación práctica; todo lo que era originalmente necesario para la integridad de algo, y así propio de ello, daba al usuario placer naturalmente; hasta que posteriormente, lo que había sido esencial una vez a la naturaleza del objeto vino a considerarse como un «ornamento» que podía agregársele u omitírsele a voluntad; en otras palabras, hasta que el arte por el que la cosa misma se había hecho integralmente comenzó a significar sólo una suerte de «guarnecido» o de «tapizado» que cubría un cuerpo que no había sido hecho por «arte» sino más bien por «trabajo» —un punto de vista conexo con nuestra peculiar distinción entre un arte fino o inútil y un arte aplicado o útil, y entre el artista y el trabajador, y con nuestra sustitución de los ritos por las ceremonias. Puede citarse un ejemplo conexo de una degeneración del significado en nuestras palabras «artificio», que significa «truco» o «engaño», y que originalmente era *artificium*, «cosa hecha por arte», «obra de arte», y en nuestro «artificial», que significa «falso», y que originalmente era *artificialis*, «de o para el trabajo».

La palabra sánscrita *alaṃkāra* [2] se traduce usualmente por «ornamento», con referencia al uso de «ornamentos» retóricos (figuras de lenguaje, asonancias, metáforas, etc.), o a la joyería, o a los adornos en general. Sin embargo, la categoría del *alaṃkāra-śāstra* indio, es decir, la «ciencia del ornamento poético», corresponde a la categoría medieval de la retórica o arte de la oratoria, en el que la elocuencia no se considera como un fin en sí misma, ni tampoco como arte por el arte, o para exhibir la pericia del artista, sino como el arte de la comunicación efectiva. Existe, ciertamente, un cúmulo de poesía medieval que es «sofística» en el sentido de San Agustín: «Se llama "sofístico" a un lenguaje que busca el ornamento verbal más allá de los límites de la responsabilidad hacia la gravidez (*gravitas*) de su tema» (*De doctrina Christiana* II.31). En una época en que la «poesía» (*kāvya*)[3] había devenido en alguna medida un fin en sí misma, surgió una discusión en cuanto a si los «ornamentos» (*alaṃkāra*) representan o no la esencia de la poesía; el consenso fue que, muy lejos de esto, la poesía se distingue de la prosa (es decir, lo poético de lo prosaico, no el verso de la prosa) por su «sapididad» o «sabor» (*rasa*, que corresponde a *sap-* en el latín *sapientia*, sabiduría, *scientia cum sapore*). El sonido y el significado se

[2] El presente artículo fue sugerido por, y hace un uso considerable de, J. Gonda, «The Meaning of the Word "*alaṃkāra*"», en *Volume of Eastern and Indian Studies Presented to F. W. Thomas*, ed. S. M. Katre and P. K. Gode (Bombay, 1939), pp. 97-114; *The Meaning of Vedic bhūṣati* (Wageningen, 1939); y «*Ābharaṇa*», en *New Indian Antiquary*, II (Mayo 1939).

[3] Derivado de *kavi*, «poeta». La referencia de estas palabras a «poesía» y «poeta» en el sentido moderno es posterior. En los contextos Védicos *kavi* es primariamente un epíteto de los dioses más altos, con referencia a su pronunciación de palabras de poder creativo; *kāvya* y *kavitva* son la correspondiente cualidad de la sabiduría, y, por consiguiente, el *kavi* védico es más bien un «encantador» que un «seductor» en el sentido más reciente de alguien que meramente nos agrada con sus dulces palabras.

Muy en la misma línea el griego ποίησις significa originalmente una «creación», de manera que, como dice Platón, «Las producciones de todas las artes son tipos de poesía y sus artesanos son todos poetas» (*El Banquete* 205c); [cf. RV X.106.1, *vitanvātha dhiyo vastrāpaseva*, «Tejed vuestros cantos como los hombres tejen sus mantos»].

consideraron como indisolublemente casados; de la misma manera que en todas las demás artes, de cualquier tipo que fueran, había originalmente una conexión radical y natural entre la forma y la significación, sin ningún divorcio entre función y significado.

Si analizamos ahora la palabra *alaṃkāra*, y consideramos los muchos otros sentidos además de los meramente estéticos en los que se emplea el verbo *alaṃ-kṛ*, encontraremos que la palabra se compone de *alam*, «suficiente», o «bastante», y *kṛ*, «hacer». En razón de lo que sigue, debe mencionarse que la *l* y la *r* sánscritas a menudos son intercambiables, y que *alam* se representa como *aram* en la literatura antigua. Análogos al transitivo *araṃ-kṛ* tenemos el intransitivo *arambhū*, «devenir capaz o apto para» y *araṃ-gam*, «servir o bastar para». La raíz de *aram* puede ser la misma que la del griego ἀραρίσκω, «ajustar, equipar, o proveer». *Aram* con *kṛ* o *bhū* aparece en los textos védicos en frases cuya significación es preparación, habilidad, adecuabiliadad, aptitud, y de aquí también la de «satisfacer» (una palabra que traduce *alaṃ-kṛ* muy literalmente, puesto que *satis* corresponde a *aram* y *facere* a *kṛ*), como en *Ṛg Veda Saṁhitā* VII.29.3, «¿Qué satisfacción (*araṃkṛti*) hay para ti, oh Indra, por medio de nuestros himnos?». *Alaṃ-kṛ* en el *Atharva Veda* (XVIII.2) y en el *Śatapatha Brāhmaṇa* se emplea con referencia a la debida ordenación del sacrificio, más bien que a su adorno, pues, ciertamente, el sacrificio es mucho menos una ceremonia que un rito; pero ya en el *Rāmāyaṇa*, que es una obra «poética», la palabra tiene usualmente el significado de «adorno».

Sin entrar en más detalle, puede verse fácilmente lo que fue una vez el significado de un «adorno», a saber, la dotación de algo esencial para la validez de lo que así se «adornaba» o mejoraba su efecto, haciéndolo viable. Por ejemplo, «la mente se adorna (*alaṃkriyate*) con la erudición,

la necedad con el vicio, los elefantes con la trompa, los ríos con el agua, la noche con la luna, la resolución con la compostura, la realeza con el porte»[4].

De la misma manera *bhūṣaṇa* y *bhūṣ*, palabras que significan en sánscrito clásico «ornamento», respectivamente como nombre y como verbo, no tienen este valor en el sánscrito védico, donde (como *alaṃkāra*) se refieren a la provisión de cualesquiera propiedades o medios que incrementen la eficacia de la cosa o de la persona en cuya referencia se emplean[5]: por ejemplo, los himnos con los que se dice que la deidad está «adornada», son una afirmación y por consiguiente una confirmación y una magnificación del poder divino para actuar en beneficio del cantor. En este sentido, todo lo que «se ornamenta», por ello mismo se lo hace más acto, y más ser. Esto debe corresponder así al significado raíz del verbo, que es una extensión de *bhū*, «devenir», pero con un matiz causativo, de manera que, como observó Gonda, *bhūṣati dyūn* en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.11.7 no significa «ornamenta sus días» sino «alarga su vida», «hace mayor su vida»; cf. el sánscrito *bhūyas*, «devenir en un grado más grande» (Pāṇini), «abundantemente provisto de», y «más». *Bhūṣ* tiene así el valor de *vṛdh*, «aumentar» (transitivo), y A. A. Macdonell traduce los gerundivos *ābhūṣenya* y *vāvṛdhenya* ambos igualmente por «ser glorificado» (*Vedic Grammar*, Strassburg, 1910, §

[4] *Pañcatantra* III.120 (ed. Edgerton, p. 391). [*Alam-kṛ* en los sentidos de «equipo» y «ornamento» tiene casi exactamente los mismos sentidos que «*upa-kṛ*, «asistir, proveer, ornamentar», y así, encontramos dicho que las figuras poéticas (*alaṃkāra*) intensifican (*upakurvanti*) el «sabor» de un poema, de la misma manera que las joyas no son fines en sí mismas, sino que intensifican la eficacia de la persona que las lleva. Los ornamentos, ya sean artificiales o naturales, son los accidentes necesarios de la esencia].

[5] Los dos valores de *bhūṣaṇa* se encuentran juntos en *Viṣṇudharmottara* III.41.10, donde el contorno, la sombra (la representación de), la joyería (*bhūṣaṇam*), y el color son colectivamente «los ornamentos (*bhūṣaṇam*) de la pintura», y está claro que estos «ornamentos» no son una elaboración innecesaria del arte sino, más bien, los elementos esenciales o características de la pintura, por los que se reconoce como tal.

80, p. 242). Una conexión de ideas idéntica sobrevive en Inglaterra, donde «to glorify» [«glorificar»] es también «to magnify» [«magnificar»] al Señor, y algunos cantos son «magnificats». El védico *bhūṣ* en el sentido de «aumentar» o de «fortificar», y sinónimo de *vṛdh*, corresponde al causativo posterior *bhāv*, (de la raíz *bhū*), como puede verse claramente si comparamos *Ṛg Veda Saṁhitā* IX.104.1, donde Soma ha de ser «adornado» o más bien «magnificado» (*pari bhūṣata*) con sacrificios, «como si fuera un niño» (*śiśuṃ na*), con *Aitareya Āraṇyaka* II.5, donde la madre «alimenta» (*bhāvayati*) al niño innacido, y el padre se dice que lo «sustenta» (*bhāvayati*) tanto antes como después del nacimiento; hay que tener presente también que en *Ṛg Veda Saṁhitā* IX.103.1, los himnos que se dirigen a Soma se comparan efectivamente al «alimento» (*bhṛti*), de la raíz *bhṛ*, «tener», «llevar», «sustentar», y que en el contexto del *Aitareya Āraṇyaka* la madre «alimenta… y tiene al niño» (*bhāyavati… garbhaṃ bibharti*). Y puesto que, en otros contextos, *ābharaṇa* y *bhūṣaṇa* son a menudo la «joyería» u otra decoración de la persona o cosa aludida, puede observarse que los valores de la joyería no eran originalmente los del vano adorno en una cultura, sino más bien metafísicos o mágicos[6]. Hasta cierto punto esto puede reconocerse incluso en el presente día: por ejemplo, si el juez es sólo un juez en acto cuando lleva sus vestiduras, si el alcalde está facultado para su función por su bastón, y el rey por su corona, si el papa es sólo infalible y verdaderamente pontífice cuando habla *ex cathedra*, es decir, «desde el trono», ninguna de estas cosas es un mero ornamento, sino más bien el equipo con el que al hombre mismo se le «hace más» (*bhūyaskṛta*), de la misma manera que en *Atharva Veda Saṁhitā* X.6.6 Bṛhaspati lleva una joya, o digamos un talismán, «para tener poder» (*ojase*). Incluso hoy día

[6] Como en *Atharva Veda Saṁhitā* VI.133, donde la guirnalda se lleva «para una larga vida», y se le invoca para que dote al que la lleva de conocimiento, comprensión, fervor y virilidad. «In der Antike noch Keine Moden ohne Sinn gab» (B. Segall, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*, Benaki Museum, Atenas, 1938, p. 124).

el hecho de conferir una orden es una con-«decoración» en el mismo sentido: por ejemplo, sólo en la medida en que hemos aprendido a considerar la «caballería» como un «honor vacío», la con-«decoración» ha asumido los valores puramente estéticos que hoy día asociamos con la palabra[7].

La mención de *bhṛ*, arriba, nos lleva a considerar también la palabra *ābharaṇa*, en la que la raíz se combina con una *ā* auto-referente, «hacia». *Ābharaṇa* se traduce generalmente por «ornamento», pero es más literalmente «asumición» o «atributo». En este sentido las armas y otros objetos característicos que detenta una deidad son sus atributos propios, *ābharaṇam*, por los que se denota iconográficamente su modo de operación. En qué sentido un brazalete de concha (*śaṇkha*)[8], que se lleva para tener una larga vida, etc., es un *ābharaṇam*, puede verse en *Atharva Veda Saṁhitā* IV.10, donde la concha, «nacida del mar», «se trae (*ābhṛtaḥ*) de las aguas». De la misma manera *āhārya*, de la raíz *hṛ*, «traer», con *ā* como antes, significa en primer lugar eso que es «para ser comido», es decir, el alimento, y en segundo lugar, la vestidura y las joyas de un actor, considerados como uno de los cuatro factores de la expresión dramática; en este último sentido el sol y la luna se llaman el *āhārya* de Śiva cuando se manifiesta en el escenario del mundo (*Abhinaya Darpaṇa*, introducción invocatoria).

---

[7] [La corona de loto (*Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XVI.4.1 sigs., y XVIII.9.6) llevada por Prajāpati en señal de la supremacía (*śreṣṭhyā*), llamada un *śilpa*, obra de arte, considerada como su posesión más querida y dada por él a su hijo y sucesor Indra, que *con ella* deviene omniconquistador, no es, ciertamente, un «ornamento» en el sentido moderno, sino un equipamiento, cf. *sambhāra* = equipamiento (*Śatapatha Brāhmaṇa* XIV.1.2.1, «dondequiera que algo del Sacrificio es inherente, con ello le equipa [*sambharati*]»; «Él equipa al Mahavīra con su equipo»)].

[8] Los comentadores aquí y sobre *Ṛg Veda Saṁhitā* I.35.4, I.126.4 y X.68.11 (donde *kṛśana = suvarṇa*, de oro, o *suvarṇam ābharaṇam*, ornamento de oro) no ofrecen ningún respaldo para la traducción de *kṛśana* como «perla». Además, son los amuletos de concha, y no de balba de ostra perlífera, los que se han llevado en la India desde tiempo immemorial.

Volviendo ahora a *alaṃkāra* como «ornamento retórico», Gonda pregunta muy acertadamente, «¿Han sido siempre sólo embellecimientos?» y señala que muchísimos de estos supuestos embellecimientos aparecen ya en los textos védicos, que, sin embargo, no se incluyen en la categoría de la poesía (*kāvya*, cf. nota 3), es decir, no se consideran como perteneciendo a las *belles lettres*. Yāska, por ejemplo, examina el *upamā*, «símil» o «parábola» en los contextos védicos, y podemos observar que tales símiles o parábolas se emplean repetidamente en el canon budista pāli, que no es comprensivo en modo alguno con ningún tipo de habilidad artística que pueda considerarse como una ornamentación por la ornamentación misma. Gonda prosigue señalando, y ello es incontrovertiblemente cierto, que lo que nosotros llamaríamos ahora ornamentos (cuando estudiamos «la Biblia como literatura») son fenómenos estilísticos en el sentido en que «el *estilo* escriturario es parabólico» por una necesidad inherente, puesto que la gravidez de la escritura es tal que sólo puede expresarse por analogías: este estilo tenía así mismo en los contextos védicos otra función que la del ornamento. «Aquí, como en la literatura de otros muchos pueblos, tenemos un *Sondersprache* sagrado o ritual …diferente del lenguaje coloquial». Al mismo tiempo, «Estas peculiaridades del lenguaje sagrado pueden tener también un lado estético… Entonces devienen figuras de lenguaje y cuando se aplican en exceso devienen *Spielerei*»[9]. En otras palabras, *alaṃkṛta*, que significaba originalmente «hecho adecuadamente», viene a significar finalmente «embellecido».

En el caso de otra palabra sánscrita, *śubha*, cuyo significado más reciente es «hermoso», puede citarse la expresión *śubhaḥ śilpin* proveniente del *Rāmāyaṇa*, donde la referencia no es ciertamente a un

[9] Gonda, «The Meaning of the Word "*alaṃkāra*"» p. 110.

artesano personalmente «guapo», sino a un «artesano fino», e igualmente la bien conocida bendición *śubham astu*, «Qué ello vaya bien», donde *śubham* es más bien «bueno» que bello como tal. En el *Ṛg Veda Saṁhitā* tenemos expresiones tales como «yo aprovisiono (*śumbhāmi*) de plegarias a Agni» (VIII.24.26), donde en lugar de *śumbhāmi* podría haberse dicho también *alaṃkaromi* (no «yo le adorno», sino «yo le proveo»); y *śumbhanto* (I.130.6), no «adornar» sino «arnesar» un caballo; en *Jātaka* V.129, *alaṃkata* es «plenamente equipado» (con cota de malla y turbante, y con arco y flechas y espada). En *Ṛg Veda Saṁhitā* I.130.6, es a Indra a quien «se arnesa» como un corcel que ha de correr y ganar un premio; y es evidente que, en un caso así, es la aptitud más bien que la belleza del atavío lo que debe haber sido la consideración principal, y que, aunque el auriga debe haber gozado al mismo tiempo del «placer que perfecciona la operación», este placer debe haber estado más bien en la cosa bien hecha, conformemente a su propósito, que en su mera apariencia; sólo bajo las condiciones más irreales de un desfile, la mera apariencia podría devenir un fin en sí misma, y de hecho, las cosas sobre-ornamentadas se hacen sólo para el espectáculo. Con este desarrollo estamos muy familiarizados en la historia de la armadura (otro tipo de «arnés»), cuyo propósito salvavidas original, independientemente de cuan elegantes puedan haber sido de hecho las formas resultantes, era preeminentemente práctico, aunque, finalmente, no terminó sirviendo a ningún otro propósito que al del espectáculo.

Para evitar la confusión, debe señalarse que a lo que nos hemos referido como la «utilidad» de un arnés, o de todo otro artefacto, nunca había sido, tradicionalmente, sólo una cuestión de mera adaptación funcional[10]; por el contrario, en toda obra de arte tradicional podemos

[10] Una vez identificada la «honestidad» con la belleza espiritual (o inteligible), Santo Tomás de Aquino observa que «nada incompatible con la honestidad puede ser simple y verdaderamente *útil*,

reconocer el «equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico» de Andrae, la satisfacción simultánea (*alaṃkaraṇa*) de los requerimientos prácticos y espirituales. Así pues, el arnés está provisto originalmente (más bien que «decorado) de símbolos solares, como si estuviera diciendo que el caballo de carrera es el (caballo-) Sol en una semejanza, y que la carrera misma es una imitación de «lo que los dioses hicieron en el comienzo».

Un buen ejemplo del uso de un «ornamento», no como un «adorno», sino por su significación, puede citarse en *Śatapatha Brāhmaṇa* III.5.1.19-20 donde, debido a que en el sacrificio primordial los Aṇgirases habían aceptado por parte de los Ādityas el Sol como su estipendio sacrificial, del mismo modo un caballo blanco es ahora el estipendio por el cumplimiento del correspondiente sacrificio de Soma Sadyaḥkrī. A este caballo blanco se le hace llevar «un ornamento (*rukma*) de oro, con lo que se le hace ser de la forma del Sol, o el símbolo (*rūpam*) del Sol». Este ornamento debe haber sido como el disco de oro con veintiuna puntas o rayos que también lleva el sacrificador mismo, y que después se deposita sobre el altar para que represente al Sol (*Śatapatha Brāhmaṇa* VI.7.1.1-2, VII.1.2.10, VII.4.1.10). Se sabe que, aún ahora, los caballos se «decoran» a veces con ornamentos de bronce (un sustituto del oro, el símbolo regular de la Verdad, el Sol, la Luz, y la Inmortalidad, *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.7.1.2, etc.), cuya

---

puesto que se sigue que es contrario al fin último del hombre» (*Summa Theologica* II-II.145.3 *ad* 3). Es el aspecto inteligible de la obra de arte el que es afín al fin último del hombre, y es su aspecto ininteligible el que sirve a sus necesidades inmediatas, puesto que el artefacto «meramente funcional» corresponde al «sólo de pan». En otras palabras, un objeto desprovisto de todo ornamento simbólico, o cuya forma misma carece de significado y por consiguiente es ininteligible, no es «simple y verdaderamente *útil*» sino sólo físicamente servicial, como lo es el comedero para el cerdo. Quizás sea esta nuestra comprensión cuando consideramos las cosas útiles como «ininteresantes» y huimos a refugiarnos en las artes finas o materialmente inútiles. Sin embargo, que demos nuestro consentimiento a un entorno que consiste principalmente en artefactos *in*-significantes, constituye exactamente la medida de nuestra inconsciencia.

significación es manifiestamente solar; son precisamente tales formas como estos símbolos solares las que, cuando los contextos de la vida se han secularizado, y los significados se han olvidado, sobreviven como «supersticiones»[11] y se consideran sólo como «formas de arte» u «ornamentos», que se juzgan como buenos o malos, no de acuerdo con su verdad, sino de acuerdo con nuestros gustos o disgustos. Si los niños han sido siempre propensos a jugar con cosas útiles o con copias en miniatura de cosas útiles, por ejemplo, de carretas, como juguetes, quizás debamos considerar nuestro propio esteticismo como sintomático de una segunda niñez; *nosotros* no crecemos.

En lo que concierne al sánscrito es suficiente. La palabra griega κόσμος es primariamente «orden» (sánscrito *ṛta*), ya sea con referencia al debido orden u ordenamiento de las cosas, o ya sea con referencia al orden del mundo («el bellísimo orden dado a las cosas por Dios», *Summa Theologica* I.25.6 *ad* 3)[12]; y secundariamente «ornamento», ya sea de caballos, mujeres, hombres, o del lenguaje. El verbo correspondiente κοσμέω es «ordenar o arreglar», y secundariamente «equipar, adornar, o vestir», o, finalmente, con referencia al embellecimiento de la oratoria; y similarmente, el verbo ἐντύνω. Inversamente, καλλύνειν no sólo es «embellecer», sino también «cepillar, barrer», etc. Κόσμημα es un ornamento o decoración, usualmente de vestidos. Κόσμητικός es «hábil en ordenar», κοσμητική

[11] «Superstición… un símbolo que ha continuado usándose después de que su significado original se hubiera olvidado… La mejor cura para eso no es una invectiva mal aplicada contra la idolatría, sino una exposición del significado del símbolo, de manera que los hombres puedan usarlo de nuevo inteligentemente» (Marco Pallis, *Peaks and Lamas*, Londres, 1939, p. 379). «Todo término que deviene un eslogan vacío como resultado de la moda o de la repetición nació en algún tiempo de un concepto definido, y su significación debe interpretarse desde ese punto de vista» (P.O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943, p. 286). Nuestra cultura contemporánea, desde el punto de vista de estas definiciones, es preeminentemente «supersticiosa» e «ininteligente».

[12] [Cf. Hermes, *Lib.* VIII.3, «obras de adorno»].

es el arte del vestido y el ornamento (en Platón, *El Sofista* 226E, el cuidado del cuerpo, un tipo de katharsis, o de purificación), κοσμητικός es «cosmético»[13], κοσμητήριον es una habitación para vestirse. Κοσμοποίησις es ornamento arquitectónico; y de aquí nuestra designación de los «órdenes» Dórico, etc. Nuevamente vemos la conexión entre un «orden» original y un «ornamento» posterior. En conexión con «cosmético», puede observarse que nosotros no podemos comprender la intención original de los ornamentos corporales (ungüentos, tatuajes, joyería, etc.) desde nuestro punto de vista moderno y estético. La mujer hindú se siente desvestida y en desorden sin sus joyas, a las que, independientemente de lo mucho que pueda quererlas desde otros puntos de vistas «estéticos», considera como un equipamiento necesario, sin el que ella no puede funcionar como una mujer (de Manu, III.55, «parece que existía una conexión entre el apropiado adorno de las mujeres y la prosperidad de sus familiares varones», Gonda, *Bhūṣatí*, p. 7)[14]. Ser vista sin su atavío sería más que una mera ausencia de decoración, sería inauspicioso, indecoroso, e irrespetuoso, como si uno estuviera presente en alguna función en «paños menores», o hubiera olvidado su corbata: sólo en tanto que viuda, y como tal «inauspiciosa», la mujer abandona sus ornamentos. De la misma manera, en la India o el Egipto antiguos, el uso de cosméticos no era ciertamente una cuestión de mera vanidad, sino más bien de corrección. Quizás podamos ver esto más fácilmente en conexión con el peinado (κοσμοκόμης, y también uno de los sentidos de *ornare*); la

[13] Cf. sánscrito *añj*, ungir, lucir, ser bello; *añjana*, unción, cosmético, embellecimiento.

[14] Cf. términos tales como *rakṣābhūṣana*, «amuleto apotropaico» (*Suśruta* I.54.13); *maṅgalālaṃkṛta*, «llevando ornamentos auspiciosos» (Kālidāsa, *Mālavikāgnimitra* I.14); y similarmente *maṇgalamātrabhūṣaṇā* (*Vikramorvaśī* III.12), citado por Gonda [ver nota 2 arriba – Ed.]. El arco y la espada que son el equipamiento de Rāma, y en este sentido «ornamentos» en el sentido original de la palabra, «no son en razón de la mera ornamentación o sólo para ser llevados» (*na… bhūṣaṇāya… na… ābandhanārthāya*, *Rāmāyaṇa* II.23.30).

puesta en orden del propio cabello es primariamente una cuestión de decoro, y por lo tanto agradable; y no es primariamente, ni meramente, por el agrado mismo. Κοσμίξω, «limpio» y κόσμητρον, «escoba», recuerdan la semántica del chino *shih* (9907), que es primariamente limpiar o asear o estar adecuadamente vestido (el ideograma se compone de los signos de «hombre» y «vestiduras»), y más generalmente estar decorado; y del chino *hsiu* (4661), una combinación de *shih* con *san* = «pincel», que significa poner en orden, preparar, regular, y cultivar.

Las palabras «decoración» y «ornamento», ya sea con referencia al embellecimiento de personas o de cosas, pueden considerarse simultáneamente en latín y en inglés [o español]. *Ornare* es primariamente «armar, equipar, proveer las cosas necesarias» (Harper) y sólo secundariamente «embellecer», etc. *Ornamentum* es primariamente «aparejos, pertrechos, equipamiento, jaeces»[15] y secundariamente «embellecimiento, joya, trinket»[16], etc., así como ornamento retórico (sánscrito *alaṃkāra*); Plinio usa la palabra para traducir κόσμος. La creación por Dios de los seres vivos para ocupar el mundo ya creado (como decoración que «llena el espacio») siempre se ha llamado «la obra de adornamiento» (cf. «La Teoría Medieval de la Belleza», nota 31).

[15] «Trappings» [«jaeces»], de la misma raíz que «drape» [«tapiz»] y *drapeau* [«bandera»], era originalmente un paño tendido sobre el lomo o la silla de un caballo u otra bestia de carga pero ha adquirido el significado inferior de un ornamento superficial o innecesario.

[16] «Trinket» [«ornamento pequeño»], por lo cual nosotros entendemos siempre algún ornamento insignificante, era originalmente un cuchillo pequeño, llevado después como un mero ornamento y así menospreciado. A menudo nosotros nos referimos a un trinket como un «encanto», olvidando la conexión de esta palabra con *carmen* y «canto». El «encanto» implicaba originalmente una encantación; nuestras palabras «encanto» y «encantación» han adquirido sus valores triviales y puramente estéticos por un desarrollo paralelo al que se ha examinado en el presente artículo. Puede agregarse que un ornamento «insignificante» es literalmente un ornamento sin significado; es precisamente en este sentido como los ornamentos *no* eran originalmente insignificantes.

Webster define «ornamento» primariamente como «algo adjunto o accesorio (principalmente para el uso…)»; sin embargo, en el siglo XVI, Cooper habla del «aparejo u ornamentos de un barco», y Malory de los «ornamentos de un altar»[17]. Incluso hoy día, en la Ley Eclesiástica, «el término "ornamentos" no está confinado, como en el uso moderno, a los artículos de decoración o embellecimiento, sino que se usa en el sentido más amplio de la palabra "ornamentum"» (Privy Council Decision, 1857). Burke usa adorno con referencia a la dotación de la mente. *Decor*; «lo que es decente… ornamento… gracia personal» (Harper) es ya «ornamento» (es decir, embellecimiento) tanto como «adaptación» en la Edad Media. Pero observemos que «decoro», como «eso que sirve para decorar, la disposición ornamental de los accesorios» (Webster), es el pariente cercano de «decoroso» o «decente», que significa «adecuado a un carácter o tiempo, lugar y ocasión» y de «decoro», es decir, «lo que es conveniente… apropiado» (Webster), de la misma manera que κόσμημα lo es de κοσμιότης. Y, como dice Edmond Pottier, «El ornamento, antes de ser lo que ha devenido hoy, había sido, ante todo, como el ornato mismo del hombre, un instrumento práctico, un medio de acción que procuraba ventajas reales al poseedor» (Délegation en Perse, XIII, *Céramique peinte de Suse*, París, 1912, p. 50)

La ley del arte, en la cuestión de la decoración, difícilmente podría haber sido mejor expresada que por San Agustín, que dice que una

[17] Cf. RV I.170.4, «Equipémosles el altar» (*araṃ kṛṇvantu vedim*). «Todo lo que adecenta (*decentem*) a una cosa se llama "decoración" (*decor*), ya esté ello en la cosa misma o ya esté externamente adaptado a ella, como ornamentos de vestiduras y de joyas y demás. Por consiguiente la "decoración" es común a lo bello y a lo apto». (Ulrich de Strassburg, *De pulchro*, citado en «La Teoría Medieval de la Belleza»): como en el caso de «la pluma de hierro que hace el herrero por una parte para que escribamos con ella, y por otra para que nos complazcamos en ella; y que es en su tipo al mismo tiempo bella y adaptada a nuestro uso» (San Agustín, *Lib. de ver. rel.*, 39), entre cuyos fines no hay ningún conflicto; cf. la pluma ilustrada en Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, 1908, fig. 129.

ornamentación que excede los límites de la responsabilidad, en cuanto al contenido de la obra, es sofisticación, es decir, una extravagancia o superfluidad. Si esto es un pecado artístico, también es un pecado moral: «Incluso las artes del zapatero y del sastre están necesitadas de contención, pues han entregado su arte al lujo, corrompiendo su necesidad, y envileciendo arteramente el arte» (San Juan Crisóstomo, *Homilies on the Gospel of St. Matthew*, tr. George Prevost, Oxford, 1851-1852, 50 a med.). Por consiguiente, «Puesto que las mujeres pueden adornarse legítimamente, ya sea para manifestar lo que deviene (*decentiam*) su estado, o incluso agregando alguna cosa a él, para agradar a sus maridos, se sigue que aquellos que hacen tales ornamentos no pecan en la práctica de su arte, excepto en la medida en que puedan inventar quizás lo que es superfluo y sujeto a la fantasía» (*Summa Theologica* II-II.169.2 *ad* 4). No hay necesidad de decir que lo que se aplica a la ornamentación de las personas se aplica también a la ornamentación de las cosas, que son todas decoraciones, en el sentido original de un equipamiento, de la persona a quien pertenecen. La condena es de un exceso, y no de una riqueza de ornamento. La regla de que «nada puede ser útil a menos de que sea honesto» (Tully y San Ambrosio, ratificado por Santo Tomás) desecha todo arte pretencioso. Aquí hay que destacar la concurrencia de las leyes del arte con las de la moral, a pesar de su distinción lógica.

Hemos dicho suficiente para sugerir que puede ser universalmente verdadero que los términos que ahora implican una ornamentación de personas o de cosas sólo por razones estéticas, implicaban originalmente su equipamiento propio en el sentido de una integridad o acabado, sin cuya satis-facción (*alaṃ-karaṇa*) ni las personas ni las cosas podrían haberse considerado como eficientes o «simple y verdaderamente útiles», de la misma manera que, aparte de sus a-tributos (*ā-bharaṇa*), la

Deidad no podría considerarse como operativa. La analogía es de amplio alcance. Todo lo que no está ornamentado se dice que está «desnudo». Dios, «tomado desnudo de todo ornamento» es «incondicionado» o «incualificado» (*nirguṇa*): uno, pero inconcebible. Ornamentado, Él está dotado de cualidades (*saguṇa*), que son múltiples en sus relaciones, e inteligibles. Y por insignificantes que sean, esta cualificación y esta adaptación a los efectos finitos, cuando se contrastan con Su unidad e infinitud, éstas serían incompletas sin ellas. De la misma manera, una persona o cosa, desprovista de sus ornamentos apropiados («en el sujeto o externamente adaptados a él»), es válida como una idea, pero no como una especie. El ornamento se relaciona con su sujeto como la naturaleza individual se relaciona con la esencia: abstraer es desnaturalizar. El ornamento es adjetival; y en la ausencia de todo adjetivo, nada llamado por un nombre podría tener una *existencia* individual, aunque pueda ser en principio. Por otra parte, si el sujeto está inapropiadamente ornamentado o sobre-ornamentado, muy lejos de completarle, esto restringe su eficiencia[18], y por lo tanto su belleza, puesto que la medida en la que él está en acto es la medida de su existencia y la medida de su perfección como fulano, un sujeto específico. Así pues, el ornamento apropiado es esencial a la utilidad y a la belleza: sin embargo, al decir esto, debe recordarse que el ornamento puede estar «en el sujeto» mismo, o si no, debe ser algo agregado al sujeto para que pueda cumplir una función dada.

Haber considerado el arte como un valor esencialmente estético, es un desarrollo muy moderno y un punto de vista sobre el arte muy provinciano, nacido de una confusión entre la belleza (objetiva) del

[18] Puede observarse que en el mundo animal un desarrollo excesivo del ornamento preludia usualmente a la extinción («La paga del pecado es la muerte»; como siempre, el pecado se define como «toda desviación del orden hacia el fin»).

orden y lo (subjetivamente) agradable, y engendrado por una preocupación del placer sólo. No queremos decir, ciertamente, que el hombre no haya tenido siempre un placer sensitivo en el trabajo y en los productos del trabajo; lejos de esto, «el placer perfecciona la operación». Queremos decir que al afirmar que «la belleza es afín a la cognición», la filosofía escolástica está afirmando lo que ha sido verdadero siempre y por todas partes, independientemente de que nosotros hayamos ignorado o queramos ignorar la verdad —nosotros, que como los demás animales sabemos lo que nos gusta, más bien que saborear lo que sabemos. Decimos que explicar la naturaleza del arte primitivo o folklórico, o, para hablar más exactamente, de todo el arte tradicional, por una asumición de «instintos decorativos» o «propósitos estéticos» es una falacia patética, una proyección engañosa de nuestra propia mentalidad sobre otro terreno; que el artista tradicional no miraba su obra con nuestros ojos románticos y tampoco era un «amante de la naturaleza» según nuestra manera sentimental. Decimos que nosotros hemos establecido el divorcio entre la «satis-facción» del artista y el artefacto mismo, y que la hemos hecho parecer la totalidad del arte; que ya no respetamos ni sentimos nuestra responsabilidad hacia la gravidez (*gravitas*) de la obra, sino que prostituimos su tesis en una aisthesis; y que esto es el pecado de la lujuria. Apelamos al historiador del arte, y especialmente al historiador del ornamento y al maestro de la «apreciación del arte», a abordar su material más objetivamente; y sugerimos al «diseñador» que si todo buen ornamento tuviera en su comienzo un sentido de la necesidad, quizás él procediera desde un sentido de la comunicación más bien que desde una intención de complacer.

Figura 4. Mobiliario Shaker

MOBILIARIO SHAKER[*]

Shaker Furniture[19] destaca la significación espiritual de la artesanía perfecta y, como observa el autor, «la relación entre un modo de vida y un modo de trabajo inviste al presente estudio de un interés especial». Un interés verdaderamente humano, puesto que aquí el modo de vida y el modo de trabajo (el *karma yoga* de la *Bhagavad Gītā*) son una y la misma vía; y como la *Bhagavad Gītā* nos dice igualmente en relación con el mismo punto, «El hombre alcanza la perfección por la intensidad de su devoción hacia su propia tarea natural», es decir, no trabajando para sí mismo o para su propia gloria, sino solamente «por el bien de la obra que ha de hacerse». «Es suficiente», como dice Marco Aurelio (VI.2), «hacer un trabajo bien hecho». El modo de vida shaker era un modo de orden; un orden o regla que puede compararse al de una comunidad monástica. Al mismo tiempo, «la idea de rendir culto con el trabajo era a la vez una doctrina y una disciplina diaria… Se expresaba de diversas maneras el ideal de que los logros seculares debían estar tan "libres de error" como la conducta, que la labor manual era un tipo de ritual religioso, y que la devoción debía iluminar la vida en todos los puntos».

---

[*] [Publicado por primera vez en el *Art Bulletin*, XXI (1939), esta reseña se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

[19] Edward Deming Andrews and Faith Andrews, *Shaker Furniture: The Craftsmanship of an American Communal Sect* (New Haven, 1937) [reprinted in New York, 1950 - ED.]. Cf. Edward Deming Andrews, *The Gift To Be Simple: Songs, Dances and Rituals of the American Shakers* (New York, 1940) [reprinted in New York, 1962 - ED.].

En esto eran mejores cristianos que muchos otros. Todas las tradiciones han visto en el Maestro Artesano del Universo el ejemplo del artista o «hacedor por arte» humano, y a nosotros se nos ha dicho «sed perfectos, *como* vuestro Padre en el cielo es perfecto». El que los shakers fueran doctrinalmente perfeccionistas, es la explicación final de la perfección de la artesanía shaker; o, como nosotros podríamos haber dicho, de su «belleza». Decimos «belleza», a pesar del hecho de que los shakers desdeñaban la palabra en sus aplicaciones mundanales y fastuosas, pues es una cuestión evidente que quienes mandaron que aquellas «guarniciones, molduras, y cornisas, que son meramente para la fantasía, no pueden ser hechas por creyentes» eran consistentemente mejores carpinteros que los que se encuentran en el mundo de los increyentes. A la luz de la teoría medieval nosotros no podemos sorprendernos de esto; pues en la perfección, el orden, y la iluminación, que se hicieron la prueba de la vida buena, nosotros reconocemos precisamente esas cualidades (*integritas sive perfectio, consonantia, claritas*) que son para Santo Tomás de Aquino los «requisitos de la belleza» en las cosas hechas por arte. «El resultado fue la elevación de carpinteros anteriormente desprovistos de inspiración y completamente provincianos a la posición de artesanos finos, movidos por tradiciones venerables y por un sentido del gremio… La peculiar correspondencia entre la cultura shaker y la artesanía shaker debe verse como el resultado de la penetración del espíritu en toda la actividad secular. En la United Society era corriente el proverbio: "Cada fuerza desarrolla un forma"[20]… Como hemos observado, el resultado eventual de esta penetración de la religión en el taller fue el desecho, en el diseño, de todos los valores vinculados a la decoración de la superficie, en favor de los valores inherentes a la forma, a la armoniosa relación de las partes, y a la acabada unidad de la forma».

[20] Expresado más técnicamente, esto se diría: Cada forma evoluciona una figura.

De hecho, el arte shaker está mucho más próximo a la perfección y a la severidad del arte primitivo y «salvaje» (del que los shakers probablemente no sabían nada y que no habrían comprendido) que las «numerosas creaciones modernas sagazmente reticentes», en las que se imitan conscientemente los aspectos exteriores del arte primitivo y funcional. El arte shaker no es en ningún sentido un arte «artero» o un «arte de misión», deliberadamente «rústico», sino un arte del más elevado refinamiento, que logró «un efecto de temperada elegancia, incluso de delicadeza… a la vez preciso y diferenciado». Una cosa que hizo posible esto fue el hecho de que, dado el contexto en el que debía usarse el mobiliario, «los carpinteros no fueron forzados a anticipar la negligencia y el abuso».

El estilo del mobiliario shaker, como el de sus vestidos, era impersonal; una de las «leyes milenarias» era, ciertamente, que «Nadie debe escribir o imprimir su nombre en ningún artículo de manufactura, de manera que otros puedan conocer en el futuro la obra de sus manos»[21]. Y este estilo shaker fue casi uniforme desde el comienzo hasta el fin; es una expresión colectiva, y no individualista. La originalidad y la invención aparecen, no como una secuencia de modas o como un fenómeno estético, sino siempre que había que servir a nuevos *usos;* el sistema shaker coincidía con y no resistía a «la transferencia histórica de las ocupaciones de la casa a la tienda o a la pequeña factoría; y se gestionaron nuevas industrias a una escala que requería invenciones para ahorrar trabajo y métodos progresivos. La versatilidad de los

[21] Cf. *Dhammapada* V.74, «"Sepan el religioso y el profano que *Esto fue obra mía*"… Esta es una noción propia de un niño». En uno de los himnos shaker aparecen las líneas:

Pero ahora de mi frente borraré con diligencia
El sello del gran *yo* del Diablo.

Esto habría sido en imitación de la palabra de Cristo «yo no hago nada por mí mismo».

trabajadores shaker está bien ilustrada por las incontables herramientas inventadas para técnicas sin precedentes».

No podemos privarnos de observar cuan estrechamente se corresponde la posición shaker con la posición medieval cristiana en esta cuestión del arte. Los fundadores de la orden shaker difícilmente pudieron haber leído a Santo Tomás de Aquino; sin embargo, podría haber sido uno de ellos mismos quien hubiera dicho que si se hace del ornamento (*decor*) el fin principal de la obra, ello es pecado mortal, pero si es sólo una causa secundaria, entonces puede estar completamente en orden o ser meramente una falta venial; y que el artista es responsable como hombre por todo lo que emprende hacer, a la vez que es responsable como artista por hacer lo mejor de acuerdo con su capacidad (*Summa Theologica* II-II.167.2C y II-II.169.2 *ad* 4): o que «Todo se dice para que sea *bueno* en la medida en que es perfecto, pues sólo de esa manera es deseable… Las perfecciones de todas las cosas son otras tantas similitudes del ser divino» (*ídem* I.5.5C, I.6.1 *ad* 2) —«todas las cosas» incluyen también, por supuesto, las escobas y los azadones y demás «artículos útiles» hechos *secundum rectam rationem artis.* El shaker habría comprendido inmediatamente lo que al esteta moderno le parece obscuro, «la luz de un arte mecánico» de San Buenaventura.

Ciertamente, sería perfectamente posible esbozar una teoría shaker de la belleza en completo acuerdo con lo que hemos llamado a menudo «la visión normal del arte». En las escrituras shaker encontramos, por ejemplo (pp. 20-21, 61-63), que «Dios es el gran artista o maestro constructor»; que sólo cuando se han *ordenado* perfectamente todas las partes de una casa o de una máquina, «entonces son visibles la belleza de la maquinaria y la sabiduría del artista»; que «el orden es la creación de la belleza. Es la primera ley del cielo [cf. el griego κόσμος, el sánscrito

ṛta) y la protección de las almas… La belleza se apoya en la utilidad»; e, inversamente, que «el declive de toda época espiritual ha estado marcado por la ascendencia de la estética [*sic*]». Es notabilísima la afirmación de que la mejor belleza es la que «es peculiar a la flor, o al período generativo» y no la «que pertenece al fruto maduro y al grano»[22]. La cuestión no carece tampoco de una incidencia económica. Nosotros tratamos el «arte» como un lujo, que el hombre común difícilmente puede permitirse, y como algo que nos encontraremos en un museo más bien que en una casa o en una oficina: sin embargo, aunque el mobiliario shaker tiene una calidad de museo, «los administradores de New Lebanon contaban que el costo efectivo del amueblado de una de nuestras moradas para el acomodo confortable de 40 o 70 inquilinos no llegaría a la suma gastada a menudo en amueblar un simple locutorio en las ciudades de New York y Albany». Uno se siente movido a preguntar si nuestro «elevado nivel de vida» no es, en realidad, mucho más un elevado nivel de pago, y si alguno de nosotros está obteniendo realmente el equivalente de su dinero. En el caso del mobiliario, por ejemplo, ciertamente estamos pagando mucho más por cosas de una calidad muy inferior.

En todo esto parece haber algo que ha sido pasado por alto por nuestros culturalistas modernos, que están empeñados en la enseñanza del arte y de la apreciación del arte, y por nuestros expositores de la doctrina del arte como auto-expresión, o, en cualquier caso, como una expresión de emociones, o de «sentimientos». El desafío principal que suscita este espléndido libro, un ejemplo perfecto de pericia en el campo de la historia del arte, puede expresarse en la forma de una pregunta:

[22] Para la correspondiente doctrina India del *ummīlana* (= *sphoṭa*, cf. el vernacular *phūṭ-phūṭ*) y un análisis más completo de esta concepción, ver Coomaraswamy, «The Technique and Theory of Indian Painting», 1934, n. 16, pp. 74-75.

¿No es el «místico», después de todo, el único hombre realmente «práctico»?

Nuestros autores observan que «como los compromisos se hicieron con el principio, los oficios se deterioraron inevitablemente». A pesar de que son conscientes de esto, los autores consideran la posibilidad de una «reviviscencia» del estilo shaker[23]: el mobiliario «puede producirse de nuevo, nunca como la inevitable expresión del tiempo y de las circunstancias, sino como algo para satisfacer a la mente que está empachada de sobreornamentación y de mero exhibicionismo», producido —¿diremos en serie?— para «gentes con medios limitados pero de gusto educado… que busquen una unión de la conveniencia práctica y del encanto sereno». En otras palabras, ha de proveerse un nuevo mercado para la fantasía de la «cult»-ura burguesa cuando los demás mobiliarios contemporáneos han perdido su «encanto». Los museos estarán indudablemente ansiosos de ayudar al decorador de interiores. Nadie parece caer en la cuenta de que las cosas son bellas sólo en el entorno para el que se diseñaron, o como lo expresaba el shaker, cuando están «adaptadas a la condición» (p. 62). El estilo shaker no fue una «moda» determinada por el «gusto», sino una actividad creativa «adaptada a la condición».

Innumerables culturas, algunas de las cuales las hemos destruido nosotros, han sido más elevadas que la nuestra: sin embargo, nosotros no llegaremos al nivel de la humanidad griega construyendo partenones de imitación, ni al de la Edad Media viviendo en castillos seudo-góticos. Imitar el mobiliario shaker no sería ninguna prueba de una virtud creativa en nosotros mismos: su austeridad, imitada para nuestra

[23] En una correspondencia subsecuente, Mr. Andrews me informó que no pensaba que una tal reviviscencia fuera factible. De hecho, sería «pretenciosa».

conveniencia, económica o estética, deviene un lujo en nosotros: su evitación del ornamento deviene una «decoración» interior para nosotros. Sobre el estilo shaker, deberíamos decir más bien *«requiescat in pace»* que intentar copiarlo. Es una franca confesión de insignificancia resignarse a la actividad meramente servil de la reproducción; todo arcaísmo es la prueba de una deficiencia. En la «reproducción» no puede evocarse nada sino la apariencia de una cultura viva. Si nosotros fuéramos ahora tales como era el shaker, un arte nuestro propio, «adaptado a la condición», sería esencialmente igual, pero, con toda seguridad, accidentalmente diferente del arte shaker. Desafortunadamente, nosotros no deseamos ser tales como era el shaker; ni nos proponemos «trabajar como si tuviéramos un millar de años de vida, y como si fuéramos a morir mañana» (p. 12). Y de la misma manera que deseamos la paz pero no las cosas que trabajan por la paz, así también deseamos el arte pero no las cosas que trabajan por el arte. Ponemos la carreta delante del caballo. *Il pittore pinge se stesso;* el nuestro es el arte que merecemos. Si la vista de él nos avergüenza, es por nosotros mismos por donde la re-formación debe comenzar. Se requiere una drástica transvaluación de los valores aceptados. Con la re-formación del hombre, las artes de la paz cuidarán de sí mismas.

NOTA SOBRE LA FILOSOFÍA DEL ARTE PERSA[*]

¿De qué me aprovecha haber visto estas cosas,
si no sé lo que significan?.
El Pastor de Hermas, Visión III.3.1

En la siguiente nota, el problema del significado en el arte persa se examinará sólo en conexión con la representación de cosas vivas. La existencia efectiva de tales representaciones hace innecesario que nos refiramos con alguna extensión a la cuestión del iconoclasmo islámico, que podría haber explicado su ausencia. Haremos bien en recordar que ésta era una herencia semítica, y que incluso los antiguos hebreos nunca se abstuvieron de la representación de seres sobrenaturales, de lo cual hay una extensa evidencia en los relatos de las «decoraciones» del templo de Salomón, y en el hecho de la representación del Querubín por esfinges; lo que se objetaba realmente era lo que Platón llama la hechura de copias de copias. La instrucción a Moisés había sido, «haz todas las cosas según el modelo que se te ha mostrado en el monte»[24], «y así fue con el Tabernáculo»[25]; de aquí que, como lo señaló Tertuliano, las decoraciones del Templo «no eran imágenes del tipo al que se aplicaba la prohibición»[26].

---

[*] [Publicado por primera vez en *Ars Islamica*, XV/XVI (1951), este ensayo se originó en una conferencia dada en la Near Eastern Culture and Society Bicentennial Conference, que tuvo lugar en la Princeton University en la primavera de 1947. El epígrafe puede encontrarse en su contexto en K. Lake, tr., *The Apostolic Fathers*, II (Cambridge, Mass., 1913, LCL).—ED.]

[24] *Éxodo* 25:40.

[25] *Zohar* IV.61.

[26] *Adversus Marcionem* II.22.

Muy a menudo, lo que sobrevive en lo que nosotros hemos estado tan dispuestos a considerar como un arte meramente «decorativo», es una iconografía sobrenatural y siempre quizás una iconografía simbólica. Efectivamente, toda la parte más antigua del *Shah Namah* mismo es realmente mitológica; y tengo la impresión de que nadie que conozca el *Manṭik al-Ṭair*, o la pregunta de Rūmī, «¿Cómo sois cazadores del sīmurgh del corazón?»[27], o que esté familiarizado con las denuncias Sūfīs del alma carnal como un «dragón», podría haber visto en las historias del sīmurgh sólo un vestigio insignificante del antiguo Saena Muruk, Verethragna, o dejado de reconocer en los conflictos de héroes con dragones las implicaciones de una psicomaquia.

Lo mismo será válido si consideramos otros libros persas de poesía, cuyo contenido es raramente secular; en las pinturas de Lailā y Madjnūn, o en las de un *Haft Paikar* ilustrado, o en las de un *Kalīla wa-Dimna*, sería irracional suponer que lo que se representaba al ojo no tenía ninguno de los significados de lo que se presentaba al oído. De hecho, los poetas metafísicos aluden a los temas de las ilustraciones del libro en sus sentidos simbólicos. Rūmī, por ejemplo, alude a la Historia de la Liebre y los Elefantes, y llama ciegos a aquellos que no ven su significado oculto[28], y en otra parte a la Historia de la Liebre y el León, en la que la liebre tiene una significación completamente diferente. Haciendo referencia a temas tan bien conocidos como el de Siyāwush cabalgando las llamas, exclama, «¡Bienaventurado es el turcómano cuyo caballo galopa en medio del fuego!. Al calentar así a su alazán busca

[27] *Mathnawī* III.2712.
[28] *Ídem*, III.2805.

subir al cenit del cielo»[29], puesto que en el simbolismo Sūfī el caballo significa generalmente el cuerpo, cabalgado y controlado por el espíritu.

Las representaciones de juegos de polo son bastante comunes, pero en lo que concierne a lo que podrían haber sugerido a un espíritu persa cultivado uno debería considerar el *Gūy u Chawgān* de ʻĀrifī. La búsqueda del Agua de la Vida por Alejandro en la Tierra de la Obscuridad, un tema del que hay muchas pinturas, es una Gesta del Grial. Los Siete Durmientes con su perro en la caverna se representan en las páginas de manuscritos, y a menudo se alude a ellos en conexión con los sentidos invertidos del sueño y la vigilia —«este "sueño" es el estado del ʻārif incluso cuando está "despierto"», y el perro también «es un buscador de Dios» en esta caverna mundanal[30].

En todos estos casos, el punto es que las pinturas no pueden explicarse sólo con una referencia a las fuentes literarias de las que son ilustraciones, sino que deben comprenderse también con referencia a un significado doctrinal que, como dijo Dante, «elude el velo del extraño verso». Tampoco son sólo las pinturas pintadas las que deben comprenderse de esta manera; los valores anagógicos pueden leerse en una obra de arte de cualquier tipo. Saʻdi, por ejemplo, exclama: «Como bien dijo el aprendiz de brocador, cuando retrató al "ankā", al elefante, y a la jirafa. "De mi mano no ha salido una forma (*sūrat*) cuyo modelo (*nāksh*) el Maestro de arriba no hubiera pintado primero"»[31].

---

[29] *Ídem*, III.3613.

[30] *Ídem*, I.389 sigs.; II.1424-1425; III.3553-3554; cf. la nota de Nicholson sobre I.389; Koran XVIII.17; ver también A. J. Wensinck, «Aṣḥāb al-Kahf», *Encyclopaedia of Islām* (Leiden-Londres, 1913-1938), I, 478-479.

[31] *Saʻdi* V.133-135.

Así pues, sería una falacia patética asumir en el caso de los Persas el mismo tipo de preocupación estética que nos hace a nosotros mismos tan indiferentes al significado y a la utilidad de la obra de arte; éstos son su inteligibilidad. Por muy fina que un hacha pueda ser, un hacha es ininteligible para un mono, debido a que no conoce su intención; e igualmente así en el caso de un hombre que no indaga sobre qué es la pintura, y que sólo sabe si ella agrada o no a su ojo. No debemos atrevernos a suponer que el arte persa era tan insignificante como el nuestro; su estado no era como el nuestro, una cualquierocracia. Investiguemos más bien su propia concepción del propósito y la naturaleza de las obras de arte. Puesto que la «estética» es una rama de la filosofía, es a los metafísicos hacia quienes debemos volvernos; nosotros no podemos esperar aprender mucho de los Mutakallimūn, cuyo iconoclasmo se refería únicamente a los exteriores, pero podemos aprender algo de los Sūfīs, cuyo iconoclasmo se extendía hasta el concepto mismo de «sí mismo», y para quienes decir «yo» equivalía a idolatría y politeísmo.

Como en la teología india, griega, y cristiana, así también la teología persa, en sus referencias a las obras de arte, tiene presente la analogía de los artistas divino y humano. El Artista divino se considera ora como un arquitecto, ora como un pintor, o como un escritor, o alfarero, o bordador; y de la misma manera que ninguna de Sus obras es insignificante o inútil, así también nadie hace pinturas, ni siquiera en una casa de baños, sin una intención[32]. «¿Pinta un pintor», pregunta Rūmī, «una bella pintura (*naksh*) por la pintura misma, o con algún buen fin en vista? ¿Hace un alfarero un cántaro por el cántaro mismo, o con miras al agua? ¿Escribe un calígrafo (*khaṭṭāṭ*) con tanta pericia por la escritura misma, o para ser leído?. La forma externa (*naksh*) es en razón de una

[32] *Mathnawī* IV.3000.

forma invisible, y la forma invisible es en razón de otra… en proporción a tu madurez» — significado sobre significado, como los peldaños de una escala[33]. «Ciertamente, la pintura en el muro es una semejanza de Adam; así pues, desde la forma (*sūrat*) ve lo que falta,— el Espíritu»[34]; «la sonriente apariencia de la pintura es en razón de ti, para que por medio de la pintura se establezca el tema real (*ma'nā*)»[35].

Un texto del siglo catorce sobre pinturas en casas de baños, citado por Sir Thomas Arnold, explica que las representaciones de jardines y flores estimulan los principios vegetativos, las de la guerra y la caza los principios animales, y las pinturas eróticas los principios espirituales de la constitución del hombre[36]. Esto puede parecer extraño a nuestros oídos modernos, pero es precisamente una de las cosas que deben comprenderse si ha de comprenderse el arte persa o, ciertamente, cualquier otro arte tradicional: Rūmī, por ejemplo, puede preguntar, «¿Qué es amor?» y responder, «Lo sabrás cuando devengas mí mismo»[37], y también puede decir, «tanto da que el amor sea de este lado o del otro [sagrado o profano], finalmente lleva allí»[38].

Todo esto no se aplica sólo a las pinturas. «Uno puede usar un libro como una almohada, pero el verdadero fin del libro es la ciencia que contiene»[39], «¿o puedes tú recoger una rosa de las letras r.o.s.a?»[40]. Similarmente en el caso de las jardines: «Esta primavera y jardín exteriores son un reflejo del jardín espiritual… para que puedas

[33] *Ídem*, IV.2881 sigs.
[34] *Ídem*, I.1020-1021.
[35] *Ídem*, I.2769.
[36] *Painting in Islam* (Oxford, 1928), p. 88.
[37] *Mathnawī* II, prefacio.
[38] *Ídem*, I.111.
[39] *Ídem*, III.2989.
[40] *Ídem*, I.3456.

contemplar con la visión más pura el jardín y la enramada de cipreses del mundo invisible»[41]. Nuevamente, hay pocas producciones del arte persa, si las hay, más bellas que las lámparas de la mezquita; y aquí podemos estar seguros de que todo Muslim debe hacer conocido la interpretación dada en el Koran: «Allah es la Luz de los cielos y de la tierra. La semejanza de su Luz es un nicho en el que hay una lámpara; la lámpara está en un cristal; y el cristal es como una estrella que luce brillantemente; está encendida desde un árbol bendito, ni de oriente ni de occidente, cuyo aceite casi arde aunque no lo toque el fuego. ¡Luz sobre luz!. Allah guía a su Luz a quien Él quiere; y Él habla a los hombre en alegorías (*amthāl*); pues Él es el conocedor de todas las cosas»[42]. Algunos habrían estado familiarizados, también, con la exégesis posterior según la que, como dice Dārā Shikūk, el nicho representa al mundo, la luz es la Luz de la Esencia, el cristal a través del cual brilla es el alma humana, el árbol es el Sí mismo de la Verdad, y el aceite es el Espíritu atemporal[43].

El procedimiento del artista implica las dos operaciones, imaginativa y operativa, intelectual y manual; y la obra de arte misma es la resultante de las cuatro causas, formal, eficiente, material, y final. «Considera en el arquitecto la idea de la casa (*khayāl-ikhāna*), oculta en su corazón como una semilla en la tierra; esa idea sale de él como un brote desde el terreno»[44]; «considera la casa y las mansiones; una vez fueron significados intuitivos (*afsān*) en el arquitecto [es decir, "arte en el artista"]. Fue la ocasión (*'arz*) y el concepto (*andīsha*) del arquitecto lo que adujo los aparejos y las vigas. ¿Qué, sino una idea, ocasión, y concepto es la fuente de todo oficio (*pisha*)?. El comienzo, que es

[41] Shams-i-Tabrīz, *Dīwān* (ed. Tabriz), 54.10 [cf. Rūmī, *Dīwān*—ED.]; y *Mathnawī* II.1944.

[42] Koran XXIV.35.

[43] Dārā Shikūh, *Madjma' 'l-Baḥrain*, cap. 9.

[44] *Mathnawī* V.1790-1793.

contemplación (*fikr*), encuentra su fin en la obra (*'aml*); y sabe que así es la hechura del mundo desde la eternidad. Los frutos surgen primero en la contemplación del corazón, y al fin se ven de hecho; cuando has labrado, y plantado el árbol, finalmente lees la prescripción»[45]; «los oficios son las sombras de las formas conceptuales» (*zilli-iṣūrat-iandīsha*)[46]. Todo esto equivale a decir que la forma de hecho revela a la forma esencial, y que la proporción de una hacia la otra es la medida del éxito del artista.

Nuevamente, «la forma en el anillo (*naksh-inigīn*) revela el concepto del orífice»[47]. Toda la doctrina es ejemplaria; la obra es siempre la mimesis de un paradigma invisible. «En el tiempo de la separación, Amor (*'ishk*) labra la forma (*sūrat*); en el tiempo de la unión el Sin Forma emerge diciendo, "Yo soy la fuente de la fuente de la ebriedad y de la sobriedad a la vez; cualquiera que sea la forma, la belleza es mía…" La forma es el cántaro, la belleza el vino»[48]. Es precisamente este Amor creativo lo que Dārā Shikūh iguala con el principio «llamado Māyā en el lenguaje de los monoteístas indios»[49]; y es también el Eros de Platón, el maestro en todas las hechuras por arte[50], y el Amor de Dante que inspira su *dolce stil nuovo* [51]. Pero aunque Rūmī habría estado de acuerdo en que «las cosas invisibles de Él desde la creación del mundo se ven claramente, cuando se comprenden por las cosas que son hechas»[52], sabe que el Artista mismo está también velado por sus obras[53], y habría suscrito las palabras de su gran contemporáneo, el

[45] *Ídem,* II.965-973.
[46] *Ídem,* VI.3728.
[47] *Ídem,* II.1325-1326.
[48] *Ídem* V.3727-3728.
[49] Dārā Shikūh, *Madjma'*, cap. 1.
[50] *El Banquete* 197A.
[51] *Purgatorio* XXIV.52-54.
[52] *Romanos* 1:20.
[53] *Mathnawī* II.759.762; ver también *Bhagavad Gītā* VII.25.

Maestro Eckhart: «Si quieres tener la almendra, tienes que romper la cáscara; e igualmente, si quieres encontrar a Naturaleza sin disfraz, debes destruir todas sus imágenes»[54]. Para el Sūfī, esto es lo que significa la «quema de los ídolos».

Excepto para un moderno, cuyo interés en las obras de arte comienza y acaba en sus superficies estéticas, no habrá nada extraño en el concepto del arte y de su lugar en una cultura humana, como se ha esbozado brevemente arriba. Las fuentes primarias de esta perspectiva persa pueden haber sido ampliamente platónicas y neoplatónicas, pero la posición como un todo es completamente universal, y podría ser cotejada tanto desde fuentes indias o cristianas medievales como desde fuentes griegas; de hecho, es una posición sobre la que todo el mundo ha estado de acuerdo. Aludiré a esta universalidad sólo con una cita de dos ejemplos, el de Santo Tomás de Aquino en comentario sobre Dionisio Areopaguita, donde dice que «el ser (*esse*) de todas las cosas deriva de la Belleza Divina»[55], y el del Buddha, que en conexión con el arte de enseñar dice: «El maestro pintor dispone sus colores en razón de una pintura que no puede verse en los colores mismos»[56].

[54] Ed. Pfeiffer, p. 333.

[55] *Opera omnia* (Parma, 1864), VII.4.5.

[56] *Laṇkāvatāra Sūtra* II.112-114.

INTENCIÓN*

> Mi significado es lo que yo *intento* transmitir, comunicar, a alguna otra persona. Las intenciones son, por supuesto, intenciones de mentes, y estas intenciones *presuponen* valores… Los significados y los valores son inseparables.
>
> Wilbur M. Urban, *The Intelligible World* (New York, 1929), p. 190.

Señores Monroe C. Beardsley
y W. K. Wimsatt, Jr.

Caballeros:

Ustedes, señores, en el *Dictionary of World Literature*, al examinar la palabra «Intención», no niegan que un autor pueda o no conseguir su propósito, pero dicen que su éxito o su fracaso, en este respecto, son indemostrables. Ustedes proceden a atacar la crítica de una obra de arte en los términos de la relación entre la intención y el resultado; en el curso de este ataque dicen que pretender «que la meta del autor puede detectarse internamente en la obra incluso en el caso de que no esté realizada… es meramente un proposición auto-contradictoria»; y concluyen el párrafo como sigue: «Una obra puede, ciertamente, no corresponder con lo que el crítico considera que haya sido su intención, o

* [Publicado por primera vez en *The American Bookman*, I (1944), y reimpreso en *Figures of Speech or Figures of Thought*, esta carta-ensayo formula un principio de crítica central al método de Coomaraswamy. W. K. Wimsatt, Jr., y Monroe C. Beardsley desarrollaron después su argumento en el ensayo bien conocido, «The Intentional Falacy», en *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954).—ED.]

con lo que estaba en el ánimo del autor hacer, o con lo que uno podría esperar que hiciera, pero no puede haber ninguna evidencia, interna o externa, de que el autor haya concebido algo que no haya ejecutado». En nuestra subsecuente correspondencia ustedes dicen que incluso si pudiera hacerse una crítica en los términos de la relación entre el propósito y el resultado, ésta sería irrelevante, debido a que la tarea principal del crítico es «evaluar la obra misma»; y dejan muy claro que esta «evaluación» tiene que ver mucho más con «lo que la obra deber ser» que con «lo que el autor tenía la intención de que ella fuera». En asociación con lo mismo ustedes citan el caso de una maestra de escuela que se propone corregir la composición de un alumno; el alumno mantiene que lo que escribió es lo que él «quería decir»; la maestra dice entonces, «Bien, si usted quiere decir esto, todo lo que puedo decir es que usted no debía haberlo querido». Ustedes agregan que hay «intenciones buenas e intenciones pobres», y que la intención *per se* no es un criterio del *valor* del poema.

No sólo disiento de todo excepto de la última de estas proposiciones, sino que siento también que ustedes no hacen justicia al principio de la crítica que ustedes atacan; y, finalmente, que ustedes confunden «crítica» con «evaluación», pasando por alto que los «valores» están presentes sólo en el fin hacia el que la obra está ordenada, mientras que la «crítica» se supone que es desinteresada. Mi «intención» es defender el método de la crítica en los términos de la relación intención/resultado, que yo debería expresar también como la de concepto/producto o forma/figura o arte en el artista/artefacto. Si, en los siguientes párrafos, cito a algunos de los escritores antiguos, ello no es tanto como autoridades por quienes el problema ha de ser zanjado para nosotros, como para dejar claro en qué sentido establecido se ha usado la palabra «intención», y para dar al método de la crítica correspondiente al menos su lugar histórico propio.

En el mundo occidental, la crítica que tiene en cuenta la intención comienza, pienso yo, con Platón, Él dice: «Si nosotros hemos de ser expertos en poemas debemos saber en cada caso en qué respecto ellos no yerran su blanco. Pues si uno no conoce la esencia de la obra, lo que ella intenta, y de lo que ella es una imagen, difícilmente será capaz de decidir si su intención (Βούλησις) ha encontrado o no su blanco. Alguien que no sabe lo que sería correcto en ella (sino sólo lo que le agrada), será incapaz de juzgar si el poema es bueno o malo» (*Leyes* 668C, con paréntesis de B). Aquí la «intención» cubre evidentemente «todo el significado de la obra»; tanto su verdad, belleza, o perfección, como su eficacia o utilidad. La obra ha de ser fiel a su modelo (la elección de un modelo no se plantea en este punto), y al mismo tiempo ha de estar adaptada a su propósito práctico — como el estilo de la escritura de San Agustín, *et pulcher et aptus*. Estos dos juicios por parte del crítico (1º) como un artista, y (2º) como un cliente, pueden distinguirse lógicamente, pero son de cualidades que coinciden en la obra misma. Ambos serán hechos un solo juicio en los términos de «buena» o «mala» por el crítico que no es meramente un artista o meramente un cliente, sino que ha sido educado como debe, y que es un hombre íntegro. La distinción entre significado y uso puede considerarse, ciertamente, «sofística»; de todos modos, Platón pedía que las obras de arte alimentaran al alma y al cuerpo a uno y el mismo tiempo; y podemos observar de pasada que el sánscrito, una lengua a la que no faltan términos precisos, usa una sola palabra, *artha*, para denotar a la vez «significado» y «uso»; compárese nuestra palabra «fuerza», que puede usarse para denotar al mismo tiempo «ánimo» y «entereza».

Ustedes, señores, dicen en nuestra correspondencia que están «interesados sólo en las obras poéticas, dramáticas y literarias». Todo lo

que digo tiene la intención de aplicarse a tales obras, pero también a las obras de arte de cualquier tipo, puesto que sostengo con Platón que «las producciones de todas las artes son tipos de poesía (de "hechura") y que sus artesanos son todos poetas» (*El Banquete* 205C), y que el orador es como todos los demás artesanos, puesto que ninguno de ellos trabaja al azar, sino con miras a algún fin (*Gorgias* 503E). Yo no puedo admitir que diferentes principios de crítica se apliquen a diferentes tipos de arte, sino sólo que se requieren diferentes tipos de conocimiento si el método crítico común ha de aplicarse a obras de arte de diferentes tipos.

El caso más general posible del juicio de una obra de arte en los términos de la relación entre la intención y el resultado surge en conexión con el juicio de la obra misma. Cuando se dice que Dios consideró su obra acabada y la encontró «buena», el juicio se hizo ciertamente en estos términos: Lo que él había *querido*, eso había hecho. La relación en este caso es la del κόσμος νοητός y el κόσμος αἰσθητικός, la del modelo invisible y la imitación material. Justamente de la misma manera el hacedor humano «ve dentro lo que tiene que hacer fuera»; y si encuentra su producto satisfactorio (sánscrito *alaṃ-kṛta*, «ornamental» en el sentido primario de «complementado»)[57], ello sólo puede deberse a que parece haber cumplido su intención. Ustedes, señores, en su artículo y en nuestra correspondencia han estado de acuerdo en que «en la mayoría de los casos el autor comprende su propia obra mejor que ningún otro, y en este sentido cuanto más se aproxima la comprensión del crítico a la del autor, tanto mejor será su crítica», y así ustedes están de acuerdo esencialmente con mi propia aserción de que el crítico debe «ponerse en la posición original del autor para ver y juzgar con sus ojos».

[57] Cf. Coomaraswamy, «Ornamento».

Por otra parte, si el crítico procede a «evaluar» una obra que cumple efectivamente la intención y la promesa de su autor, en los términos de lo que él considera que «debería haber sido», no es la obra sino la intención lo que él está criticando. Estaré de acuerdo con ustedes, en general, en que el crítico tiene un derecho e incluso un deber de evaluar en este sentido; ciertamente, es desde este punto de vista como Platón establece su censura (*República* 379, 401, 607, etc.). Pero esto es su derecho y su deber, no como un crítico de arte, sino como un crítico de moral; y por el momento estamos considerando sólo la obra de arte como tal, y no debemos confundir el arte con la prudencia. Al criticar la obra de arte *como tal*, el crítico no debe ir más allá de ella, no debe pedir que nunca hubiera sido emprendida; su competencia como crítico de arte es decidir si el artista ha hecho o no un buen trabajo en la obra que emprendió hacer. En cualquier caso, un juicio moral como éste sólo es válido si la intención está abierta realmente a la objeción moral, y si se presume que el crítico está juzgando por patrones más altos que los del artista. Será evidente hasta que punto puede ser impertinente una crítica moral cuando estamos considerando la obra de un artista que es admitidamente un hombre noble (καλὸς κἀγαθὸς en el sentido de Platón y de Aristóteles) si consideramos la crítica del mundo que a menudo se expresa en la pregunta, ¿Por qué un Dios bueno no hizo un mundo sin mal?. En este caso el crítico ha errado completamente la comprensión del problema del artista, y ha ignorado el material con el que trabaja; no ha comprendido que un mundo sin alternativas no habría sido un mundo, de la misma manera que un poema hecho todo de sonido o todo de silencio no sería un «poema». Una crítica igualmente impertinente de Dante se ha hecho en los siguientes términos: «Sólo en tanto que el artista se ha adherido firmemente a su grandeza en la descripción sensual, sin influencia por parte del contenido de su obra, ha sido capaz de dar al contenido cualquier otro valor secundario que posea.

La significación real de la Comedia hoy es que es una obra de arte… su significado se aparta firmemente con el tiempo, cada vez más lejos de la pequeñez, de la estrechez de las presiones especiales de su significación dogmática… ¿La obra de Dante instruye o malforma hoy?. Dante debe ser partido en dos y el artista rescatado del dogmático primitivo». No quiero avergonzar al autor de esta efusión mencionando su nombre, sino solo señalar que al hacer una crítica como ésta no está juzgando en absoluto la obra del artista (puesto que su intención es separar el contenido de la forma), sino sólo erigiéndose a sí mismo como la moral inferior del artista.

En este asunto puede ser útil examinar algunos ejemplos específicos de afirmaciones propias de autores sobre sus «intenciones». Avencebrol dice, en sus *Fons Vitae* (I.9), «Nostra *intentio* fuit speculari de materia universali et forma universali». Nuevamente (III.1) pregunta, «Quae est *intentio* de qua debemos agere in hoc tractatu?» y responde, «Nostra *intentio* est invenire materiam et formam in substantiis simplicibus». Por otra parte, el discípulo (aquí, en efecto, el «patrón», crítico, y lector del escritor) dice, «Jam *promisisti* quod in hoc secundo tractatu loquereris de materia corporali… Ergo comple hoc et apertissime explana» (II.1). Aquí la «promesa» del maestro es ciertamente una adecuada «evidencia externa» de su intención; y es evidente que el maestro mismo podía considerar que había cumplido efectivamente su promesa en la obra existente, o de otro modo podría haber dicho, «Temo haberme quedado corto en cuanto a lo que emprendí». O, en respuesta a alguna cuestión planteada por el pupilo, podría haber dicho, «Yo no tengo nada que agregar, tú puedes considerarlo por ti mismo», o «quizás yo mismo no fui completamente claro sobre este punto». En este caso una expresión enmendada no implicaría, como ustedes sugieren, que «el autor ha pensado en algo mejor que decir», sino que ha encontrado una manera de

expresar mejor lo que había intentado expresar originalmente. Por su parte, el discípulo podría haberse quejado justamente si el maestro hubiera fallado efectivamente «en el cumplimiento de su promesa y en la clarísima exposición» de la materia propuesta. Casi de la misma manera, cuando Witelo, al introducir su *Liber de Intelligentiis*, dice: «Summa in hoc capitulo nostrae intentionis est, rerum naturalium difficiliora breviter colligere», etc., será naturalmente incumbencia de la crítica, no la propiedad de la materia propuesta, sino el grado de éxito del autor al presentarla. Como es natural, Avencebrol prosigue diciendo que la tarea propia del lector es «recordar lo que se ha dicho bien, y corregir lo que se ha dicho menos bien, y así llegar a la verdad».

De hecho, siempre que un autor nos proporciona un prefacio, argumento, o preámbulo, se nos da un criterio por el cual juzgar su cumplimiento. Por otra parte, también puede decirnos *post factum* cual era la intención de la obra. Cuando Dante dice de la *Commedia* que «el propósito de toda la obra es sacar del estado de miserabilidad a aquellos que están viviendo en esta vida y conducirlos al estado de bienaventuranza», o cuando Aśvaghoṣa nos dice en unas pocas palabras al final de su *Saundarānanda* que el poema fue «compuesto, no en razón de dar placer, sino en razón de dar paz», una tal notificación es una «evidencia externa» perfectamente buena de la intención del autor (a no ser que asumamos que se trataba de un necio o de un mentiroso), y una noble advertencia de que nosotros no tenemos que esperar lo que Platón llama la «forma halagadora de la retórica», sino su forma verdadera, cuyo único fin es «aprehender la verdad» (*Gorgias* 517A, *Fedro* 260E, etc.). Quizás nuestros autores, en su sabiduría, preveían el surgimiento de críticos tales como Laurence Housman («La poesía no es la cosa dicha, sino una manera de decirla») o Gerard Manley Hopkins («La poesía es un lenguaje compuesto para la contemplación de la mente por

la vía de la escucha o del habla, compuesto para ser escuchado en razón de sí mismo aparte del interés del significado») o Geoffrey Keynes (que lamenta que Blake tuviera ideas que expresar en sus composiciones de otro modo encantadoras) o Evgeniĭ Lampert (¡que defiende un «arte por el arte» en interés de la religión!)[58]. Sin embargo, nuestros autores nos advierten que no esperemos figuras de lenguaje sino figuras de pensamiento; nosotros no buscamos *buenas palabras*, sino *palabras justas*. El colofón de Aśvaghoṣa se dirige a «escuchadores diferentemente mentados». Es muy probable que un crítico moderno esté «diferentemente mentado» que Dante o Aśvaghoṣa; pero si un crítico tal procede a discutir los méritos de las obras meramente en los términos de sus propios prejuicios o gustos, o de los prejuicios y gustos vigentes, ya sean morales o estéticos, esto no es, hablando estrictamente, una crítica *literaria*.

Ustedes, señores, consideran como muy difícil o incluso imposible distinguir la intención de un autor de lo que dice efectivamente. Ciertamente, si una obra es sin defecto, entonces la forma y el contenido serán una unidad tal que sólo puede separarse lógicamente y no realmente. Sin embargo, la crítica nunca presupone que una obra sea sin defecto, y yo digo que nosotros nunca podemos encontrar un defecto a menos que podamos distinguir entre lo que el autor quería decir y lo que dijo efectivamente. Ciertamente nosotros podemos encontrarlo a una escala menor si detectamos un desliz de la pluma; de la misma manera, también, en el caso de un error de imprenta, podemos distinguir lo que el autor quería decir de lo que se le ha hecho decir. O supongamos a un inglés escribiendo en francés: el lector francés inteligente puede ver muy bien lo que el autor quiere decir, por muy toscamente que lo diga, y si no

[58] [Cf. F.S.C. Northrop, *The Meeting of East and West* (New York, 1946), pp. 305, 3l0].

puede, entonces puede ser tachado de falto de discriminación o de crítica.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí no son sólo tales faltas menores, sino más bien la detección de un conflicto o inconsistencia real interno entre la materia y la forma de la obra. Yo afirmo que el crítico no puede saber si una cosa se ha dicho bien si no sabe lo que tenía que decirse. Ustedes, en su correspondencia, «niegan que sea siempre posible probar por una evidencia externa que el autor intentaba que la obra significara algo que de hecho no significa». ¿Qué entendemos entonces por «prueba»?. Fuera del campo de las matemáticas puras, ¿hay alguna prueba absoluta?. ¿No sabemos que las «leyes de la ciencia» en las cuales nos apoyamos tan implícitamente son sólo expresiones de una probabilidad estadística?. Nosotros *no sabemos* que el sol saldrá mañana, pero tenemos razones suficientes para esperar que salga; nuestra vida está gobernada por garantías, nunca por pruebas. Es, entonces, una trivialidad afirmar que no puede haber ninguna prueba externa de la intención de un autor. Es completamente cierto que en nuestras disciplinas universitarias de la historia del arte, de la apreciación del arte, y de la literatura comparada, las preocupaciones estéticas (cuestiones de gusto) impiden la vía de una crítica objetiva; donde se nos está enseñando a considerar las superficies estéticas como fines en sí mismas, no se nos está enseñando a comprender sus razones. «Los expertos comprenden la lógica de la composición, los inexpertos, por otra parte, aprecian sólo lo que el placer proporciona»[59]. Así pues, la falta de dirección del crítico es una consecuencia de la imperfección de las

[59] Quintiliano IX.4.116. Esto se basa directamente en Platón, *Timeo* 80B, y he traducido el *etiam* de Quintiliano por «por otra parte», con referencia al *de* de Platón y porque el sentido requiere el contraste. En este caso el contexto de *Timeo* nos proporciona una adecuada evidencia externa de la intención de Quintiliano [Cf. P.O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (New York, 1943), p. 119].

disciplinas en las que se asume que el arte es una cuestión de sensaciones y de personalidades, donde la crítica tradicional había asumido que el «arte es una virtud intelectual» y que lo que nosotros consideramos ahora como figuras de lenguaje o como «ornamentos» eran realmente, o fueron originalmente, figuras de pensamiento.

Así pues, yo digo que el crítico *puede* saber cual era la intención del autor, si quiere, dentro de los límites de lo que se entiende ordinariamente por certeza, u «opinión justa». Pero esto implica trabajo, y no una mera sensibilidad. «Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen». ¿Qué «tierra» es esa?. Aunque a menudo ventajosamente, no se trata necesariamente un territorio físico, sino otro mundo de carácter y otro entorno espiritual. Para comenzar, el crítico debe conocer[60] el tema del autor y deleitarse en él —*sine desiderio mens non intelligit*— sí, y creer también en él —*crede ut intelligas*. Es risible que alguien que es ignorante e indiferente a la metafísica, cuando no manifiestamente contrario a ella, y que no está familiarizado con sus figuras de pensamiento, proceda a criticar a «Dante como literatura» o llame a los Brāhmaṇas «inanes» o «ininteligibles». ¿No es inconcebible que una «buena» traducción de Platón pueda hacerla un nominalista, o alguien que no esté tan vitalmente interesado en su doctrina como para ser capaz a veces incluso de «leer entre líneas» de lo que se dijo efectivamente?. ¿No es precisamente esto lo que Dante pide cuando dice,

> O voi, che avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina, che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani?[61]

[60] «¿Son las palabras escritas de alguna utilidad excepto para hacer recordar al que conoce la materia eso sobre lo cual ellas se escriben?» (*Fedro* 275D).

[61] *Inferno* IX.61-63. Cf. RV I.164.39, «¿Qué hará uno con el verso, si no conoce *Eso*?» [y *Mathnawī* VI.67-80].

Yo afirmo, por experiencia personal, que uno puede identificarse con un tema y un punto de vista hasta tal punto de que puede prever lo que se dirá seguidamente, e incluso hacer deducciones con las que uno se encuentra después como expresiones explícitas en alguna otra parte del libro o en una obra perteneciente a la misma escuela de pensamiento[62]. De hecho, si uno no puede hacer esto, las enmiendas textuales sólo serían posibles sobre los terrenos gramaticales o métricos. Estoy plenamente de acuerdo en que la interpretación en los términos de lo que un autor «debe haber pensado» puede ser muy peligrosa. Pero ¿cuándo?. Sólo si el crítico ha identificado, no a sí mismo con el autor, sino al autor con él mismo, y está diciéndonos, en realidad, no lo que el autor debe haber tenido la intención de decir, sino lo que a él le habría gustado que el autor dijera, es decir, lo que en su opinión el autor «debe haber querido decir». Esto último es una materia sobre la cual un crítico literario, como tal, no puede tener puntos de vista, porque lo que se propone es criticar una obra ya existente, y no sus causas antecedentes. Si el crítico se arroga decirnos lo que un autor debe haber querido decirnos, esto es una condena de las intenciones del autor, intenciones que existían antes de que la obra se hiciera accesible a nadie. Nosotros podemos, y tenemos derecho a criticar las intenciones; pero no podemos criticar una ejecución de hecho *ante factum*.

Finalmente, en nuestra correspondencia, ustedes, señores, dicen que sus términos «evaluación» y «valor», «deberían» y «deben» referirse «no a las obligaciones morales sino a las obligaciones estéticas». Aquí, pienso yo, tenemos un buen ejemplo del caso en que la intención de un escritor es una cosa, y el significado transmitido por lo que dice efectivamente otra. Consideremos su propio ejemplo de la maestra de escuela: en este caso, sólo como instructora moral puede decir a su pupilo que, «Tú

[62] [Cf. Cicerón, *Academica* II.23: *vixisse cum iis equidem videor* — «(Sócrates y Platón), me parece enteramente haber vivido con ellos»].

no deberías haber querido decir lo que quieres decir». Pero como crítico literario sólo podía haber dicho, «Tú no has expresado claramente lo que querías decir». En cuanto a esto, ella puede formarse un sano juicio en los términos de la intención y el resultado; pues si es una buena maestra, entonces no sólo conoce bien al pupilo, sino que será capaz de comprenderle cuando le explique qué era lo que él quería decir.

Por otra parte, si le dice lo que él «no debe querer decir» («¡malo, malo!»), eso equivale a una crítica de lo que el japonés llama «pensamientos peligrosos», y pertenece al mismo campo prudencial que estaría implícito si le hubiera dicho lo que él «no debe hacer»; pues el pensamiento es una forma de acción, pero no es una obra hasta que el pensamiento es investido en un vehículo material, por ejemplo de sonido si el pensamiento se expresa en un poema, o de pigmento si se expresa en una pintura. Ahora bien, estoy plenamente de acuerdo con ustedes en que la «intención *per se*» no es un criterio del valor de un poema (incluso si hemos de tomar el «valor» amoralmente), de la misma manera que una buena intención no es una garantía de una buena conducta de hecho; en ambos casos debe haber no solo un querer, sino también un poder para realizar el propósito. Por otra parte, una mala intención no necesita resultar en una pobre obra de arte; si fracasa, puede ser ridiculizada o ignorada; si triunfa, el artista (ya sea un pornógrafo o un diestro asesino) se hace acreedor de castigo. La estrategia u oratoria de un dictador no es necesariamente mala como tal sólo porque nosotros desaprobemos sus fines; de hecho, puede ser mucho mejor que la nuestra, por muy excelentes que sean nuestras intenciones; y si es peor, nosotros no podemos llamarle un mal hombre por eso, sino sólo un mal soldado o un pobre orador.

Toda hechura o actuación tiene razones o fines; pero en uno y otro caso, por una gran variedad de razones, puede haber un fallo en el acierto

del blanco. Sería absurdo pretender que no sabemos lo que intenta[63] el arquero, o decir que no debemos llamarle un pobre arquero si falla. El «pecado» (definido adecuadamente como «toda desviación del orden hacia el fin») puede ser artístico o moral. En la presente discusión, pienso, nuestra intención común era considerar sólo la virtud o el error artístico. Precisamente desde este punto de vista yo no puedo comprender sus términos «lo que la obra de arte debe ser», o «debería ser», como un «debe» que hay que distinguir del gerundio —*faciendum*— implícito en la intención del autor de producir una obra que sea tan buena como sea posible *en su tipo*. El autor no puede tener en vista producir una obra que sea simplemente «bella» o «buena», porque toda hechura por arte es ocasional y sólo puede dirigirse a fines particulares y no a fines universales[64]. La única crítica literaria posible de una obra ya existente es la crítica en los términos de la relación entre la intención y el resultado. Ninguna otra forma de crítica puede llamarse objetiva, puesto que no hay grados de perfección, y nosotros no podemos decir que una obra de arte, como tal, es más valiosa que otra, si las dos son perfectas en su tipo. Sin embargo, podemos ir hacia atrás de la obra de arte misma, como si todavía no fuera existente, para investigar si debía o no haber sido emprendida, y así decidir también si es digna o no de ser conservada. Esa puede ser, y yo sostengo que es, una

[63] [Cf. *Paradiso* XIII.105].

[64] «La intención del artista (*artifex intendit*) es dar a su obra la mejor disposición posible, no indefinidamente, sino con respecto a un fin dado — si el agente no estuviera determinado hacia un efecto dado, no haría una cosa más bien que otra» (*Summa Theologica* I.91.3 y II-I.1.2). Decir que el artista no sabe que es lo que quiere hacer «hasta que finalmente logra hacer lo que quiere hacer» (W.F. Tomlin en *Purpose*, XI, 1939, p. 46) es un *ahetuvāda* que estultificaría todo esfuerzo racional y que sólo podría justificarse por una teoría de la inspiración puramente mecánica, o un automatismo que excluye la posibilidad de la co-operación inteligente por parte del artista. Muy lejos de esto, como dice Aristóteles, es más bien el fin (τέλος) el que en toda hechura determina el procedimiento (*Física*, II.2.194ab; II.9.22a). [Cf. el punto de vista de Leonardo en A. Blunt, *Artistic Theory in Italy* (Oxford, 1940), pp. 36-37].

investigación muy apropiada[65]; pero no es una crítica literaria ni la crítica de una obra de arte *qua* obra de arte, sino una crítica de las intenciones del autor.

[65] S. L. Bethell en el *New English Weekly* de 30 de septiembre de 1943, señala muy justamente que «como las obras literarias no expresan "valores literarios", sino sólo "valores", la crítica técnica debe suplementarse con valores de juicio, y estos últimos no pueden hacerse válidamente sin una referencia a categorías teológicas o filosóficas»: y me hace feliz que ustedes, señores, hagan realmente esto, aunque ustedes niegan su *intención* de hacerlo.

[*Addendum*: «Cuando digo *intendo in hoc* esto significa una dirección hacia algo en cuanto su fin último, fin en el que esa dirección «quiere» reposar y con el cual desea unirse», San Buenaventura, II *Sent.* d.38, a.2, 2.2; concl. II.892b.]

IMITACIÓN, EXPRESIÓN, Y PARTICIPACIÓN*

πιστούμεθα δέ πρὸς τοὺς τεθαυμακότας ἐκ τῶν μετειληφότων
— Plotino, *Enéadas* VI.6.7.

Como ha señalado Iredell Jenkins[66], el punto de vista moderno de que «el arte es expresión» no ha agregado nada a la doctrina antigua y una vez universal (por ej., griega e india) de que el «arte es imitación», sino que sólo traduce la noción de «imitación, nacida del realismo filosófico, al lenguaje y pensamiento del nominalismo metafísico»; y «puesto que el nominalismo destruye la doctrina de la revelación, la primera tendencia de la teoría moderna es privar a la belleza de toda significación cognitiva»[67]. El punto de vista antiguo había sido que la obra de arte es la demostración de la forma invisible que permanece en el artista, ya sea humano o divino[68]; que la belleza es afín a la cognición[69]; y que el arte es una virtud intelectual[70].

---

* [Publicado por primera vez en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, III (1945), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

[66] «Imitation an Expression in Art», en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1942). Cf. J.C. La Drière, «Expression», en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943), y R.G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford, 1944), págs. 61-62 (sobre participación e imitación).

[67] «Sinnvolle Form, in der Physisches und Metaphysisches ursprünglich polarisch sich die Waage hielten, wird auf dem Wege zu uns her mehr und mehr entleert; wir sagen dann: sie sei "Ornament"». (Walter Andrae, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?*, Berlín, 1933, p. 65). Ver también Coomaraswamy, «Ornamento».

[68] Romanos I:20; Maestro Eckhart, Expositio sancti evangelii secundum Johannem, etc.

[69] *Summa Theologica* I.5.4 *ad* I, I-II-27.1 *ad* 3.

[70] *Ídem* I-II.57.3 y 4.

Aunque la proposición de Jenkins en muy cierta, en lo que concierne al expresionismo, será nuestra intención señalar aquí que en la visión católica (y no sólo Católica Romana) sobre el arte, la *imitación*, la *expresión* y la *participación* son tres predicados de la naturaleza esencial del arte; no tres definiciones diferentes o en conflicto, sino tres definiciones del arte que se interpenetran y coinciden, puesto que el arte es éstas tres en una.

La noción de «imitación» (μίμησις, *anukṛti*, *pratimā*, etc.) será suficientemente familiar a todo estudioso del arte, lo cual sólo hará necesario una breve documentación. Que en nuestro contexto filosófico imitación no significa «plagio» se pone de manifiesto por la definición del diccionario: la imitación es «la relación de un objeto de los sentidos con su idea… la incorporación imaginativa de la forma ideal»; donde la forma es «la naturaleza esencial de una cosa… el tipo o la especie en tanto que se distingue de la materia, que a su vez la distingue como un individuo; el principio formativo; la causa formal» (Webster). La imaginación es la concepción de la idea en una forma imitable[71]. Sin un modelo (παράδειγμα, ejemplar), ciertamente, nada podría hacerse excepto por mero azar. De donde la instrucción dada a Moisés, «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te mostró en el monte»[72]. «Asumiendo que una imitación bella jamás podría producirse si no es a partir de un modelo bello, y que ningún objeto sensible (αἰσθητόν, "superficie estética") podría ser sin defecto a no ser que se hiciera en la semejanza de un arquetipo visible sólo para el intelecto, Dios, cuando quiso crear el mundo visible, primero formó plenamente el mundo

[71] «Idea dicitur similitudo rei cognitate», San Buenaventura, *I Sent.*, d. 35, a. unic., q. 1C. Nosotros no podemos concebir una idea excepto en una semejanza, y por lo tanto no podemos pensar sin palabras u otras imágenes.

[72] Éxodo 25:40, Hebreos 8:5. «Ascendere in montem, id est, in eminentiam mentis», San Buenaventura, *De dec, praeceptis* II.

inteligible, para poder tener un patrón enteramente divino e incorporal»[73]: «La voluntad de Dios contempló aquel bellísimo mundo y lo imitó»[74].

Ahora bien, a menos de que estemos haciendo «copias de copias», lo cual no es lo que entendemos por «arte creativo»[75], el modelo está igualmente «dentro de vosotros»[76], y permanece ahí como la norma por la que la «imitación» debe juzgarse finalmente[77]. Así pues, para Platón y tradicionalmente, todas las artes sin excepción son «imitativas»[78]; este «todas» incluye tales artes como las del gobierno y de la caza no menos que las de la pintura y la escultura. En una verdadera «imitación» no se trata de una semejanza ilusoria (ὁμοιότης), sino de una proporción, de una verdadera analogía, o de una adecuación (αὐτὸ τὸ ἴσον, es decir, κατ᾽ ἀναλογίαν), con la que se nos recuerda[79] el referente propuesto[80];

---

[73] Filón, *De opificio* 16, *De aeternitate mundi* 15; cf. Platón, *Timeo* 28AB y *República* 601. Para la «pintura del mundo» (sumerio *gish-ghar*, sánscrito *jagaccitra*, griego νοητὸς κόσμος, etc.) podrían citarse innumerables referencias. A todo lo largo de nuestra literatura las operaciones de los demiurgos divino y humano se tratan como estrictamente análogas, con sólo esta diferencia, que Dios da forma a la materia absolutamente sin forma, y el hombre a la materia relativamente informal; y el acto de imaginación es una operación vital, como implica la palabra «concepto».

[74] Hermes, *Lib.* I.8B, cf. Platón, *Timeo* 29AB. El artista humano «imita a la naturaleza (Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus) en su manera de operación», pero el que hace sólo copias de copias (imitando a la Natura naturata) es desemejante de Dios, puesto que en este caso no hay ninguna operación «libre» sino sólo la operación «servil». [Cf. Aristóteles, *Física* II.2.194a.20].

[75] Platón, *República* 601.

[76] Filón, *De Opificio* 17 sigs., y San Agustín, Maestro Eckhart, etc., *passim*.

[77] *Leyes* 667D sigs., etc.

[78] *República* 392C, etc.

[79] *Fedón*, 74F: El argumento por analogía es metafísicamente una prueba válida cuando, y solamente cuando, se aduce una analogía verdadera. La validez del simbolismo depende de la asumición de que hay realidades correspondientes en todos los niveles de referencia —«como arriba, así abajo». De aquí la distinción entre *el simbolismo que sabe* y *el simbolismo que busca*. Esta es, esencialmente, la distinción entre la inducción (dialéctica) y la deducción (silogismo): la deducción «deduce de la imagen lo que la imagen contiene», y la inducción «usa la imagen para obtener lo que la imagen no contiene» (Alphonse Graty, *Logic* [La Salle, Ill., 1944], IV.7; cf. KU II.10, «y así, por medio de lo que no es nunca lo mismo, obtiene lo que es siempre lo mismo»).

en otras palabras, se trata de un «simbolismo adecuado». La obra de arte y su arquetipo son cosas diferentes; pero «la semejanza en las cosas diferentes es con respecto a alguna cualidad común a ambas»[81]. Tal semejanza (*sādṛśya*) es el fundamento de la pintura[82]; el término se define en la lógica como la «posesión de muchas cualidades comunes por cosas diferentes»[83]; mientras que en la retórica, el ejemplo típico es «el hombre joven es un león».

La semejanza (*similitudo*) puede ser de tres tipos, 1º) semejanza absoluta, y entonces equivale a la mismidad, que no puede ser en la naturaleza ni en las obras de arte, porque dos cosas no pueden ser iguales en todos los respectos y sin embargo ser dos, es decir, la semejanza perfecta equivaldría a la identidad; 2º) semejanza imitativa o analógica, *mutatis mutandis*, y juzgada por comparación, por ej., la semejanza de un hombre en piedra; y 3º) semejanza expresiva, en que la imitación no es idéntica ni comparable al original, sino que es un símbolo y un recordador adecuado de eso que representa, y que ha de ser juzgado sólo por su verdad, o exactitud (ὀρθότης, *integritas*); el mejor ejemplo es el de las palabras que son «imágenes» de cosas[84]. Pero la imitativa y la

---

[80] *Fedón* 74, *Leyes* 667D sigs.

[81] Boecio, *De differentiis topicis*, III, citado por San Buenaventura, *De scientia Christi*, 2.C.

[82] *Viṣṇudharmottaram* XLII.48.

[83] S.N. Dasgupta, *History of Indian Philosophy* (Cambridge, 1922), I, 318.

[84] Platón, *El Sofista* 234C. Platón asume que el propósito significante de la obra de arte es que nosotros recordemos eso que, ya sea ello mismo concreto o abstracto, no es perceptible en el momento actual, o no es perceptible nunca; y que es parte de la doctrina que «lo que nosotros llamamos aprender es realmente recordar» (*Fedón* 72 sigs., *Menón* 81 sigs.). La función de recordador no depende de la semejanza visual, sino de la adecuación de la representación: por ejemplo, un objeto o la pintura de un objeto que ha sido usado por alguien puede bastar para recordárnoslo. Es precisamente desde este punto de vista como las representaciones del árbol bajo el que el Buddha se sentó o del trono sobre el que el Buddha se sentó pueden funcionar igualmente como representaciones adecuadas del Buddha mismo (*Mahāvaṃsa* I.69, etc.); las mismas consideraciones subyacen en el culto de las «reliquias» corporales o de cualesquiera otras. Mientras nosotros pensamos que un objeto debe representarse en arte «en razón de sí mismo» e independientemente de las ideas asociadas, la

expresiva no son categorías mutuamente exclusivas; ambas son imágenes, y ambas son expresivas porque hacen que se conozca su modelo.

El análisis precedente se basa en el de San Buenaventura[85], que hace un uso frecuente de la frase *similitudo expressiva*. La inseparabilidad de la imitación y la expresión aparecen también en su observación de que aunque el lenguaje es expresivo, o comunicativo, «nunca expresa excepto por medio de una semejanza» (*nisi mediante specie*, *De reductione artium ad theologiam* 18), es decir, figurativamente. Ciertamente, en toda comunicación seria las figuras de lenguaje son figuras de pensamiento (Cf. Quintiliano IX.4.117); y lo mismo se aplica en el caso de la iconografía visible, en la que la exactitud no está subordinada a nuestros gustos, sino que más bien somos nosotros quienes debemos haber aprendido a amar sólo lo que es verdadero. Etimológicamente, «herejía» es lo que nosotros «elegimos» pensar; es decir, la opinión (ἰδιωτικός) privada.

Pero al decir con San Buenaventura que el arte es expresivo al mismo tiempo que imita, debe hacerse una importante reserva, una reserva análoga a la implicada en la pregunta fundamental de Platón: ¿sobre *qué* nos haría el sofista tan elocuentes?[86] y en su repetida condena de aquellos que imitan «todo»[87]. Cuando San Buenaventura habla del

---

tradición asume que el símbolo existe en razón de su referente, es decir, que el significado de la obra es más importante que su apariencia. Por supuesto, nuestro culto de los símbolos por sí mismos es idólatra.

[85] Citas en J.M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929), cap. I. He hecho uso también de Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.4.3, y *Summa contra gentiles* I.29. Los factores de la «semejanza» se consideran raramente en las obras modernas sobre la teoría del arte.

[86] *Protágoras* 312E.

[87] *República* 396-398, etc.

orador como expresando «lo que tiene en él» (*per sermonem exprimere quod habet apud se*, *De reductione artium ad theologiam* 4), esto significa que está dando expresión a una idea que ha acogido y hecho suya propia, de manera que puede salir desde dentro originalmente: ello *no* significa lo que implica nuestro expresionismo (a saber, «en cualquier forma de arte… la teoría o práctica de expresar las propias emociones y sensaciones interiores o subjetivas de uno [Webster]»), lo cual difícilmente puede distinguirse del exhibicionismo.

Así pues, el arte es a la vez imitativo y expresivo de sus temas, por los que está informado, o de otro modo sería informal, y por consiguiente no sería arte. En la obra de arte hay algo como una presencia real de su tema, y esto nos lleva a nuestro último paso. Lévy-Bruhl[88] y otros han atribuido a la «mentalidad primitiva» de los salvajes lo que él llama la noción de una «participación mística» del símbolo o la representación en su referente, que tiende hacia una identificación tal como la que nosotros hacemos cuando vemos nuestra propia semejanza y decimos, «ese es yo». En base a esto al salvaje no le gusta decir su nombre o que se le tome un retrato, debido a que por medio del nombre o del retrato él es accesible, y por lo tanto puede ser dañado por aquel que puede acceder a él por estos medios; y es ciertamente verdadero que el criminal cuyo nombre se conoce y cuya semejanza está disponible puede ser aprehendido más fácilmente que si ese no fuera el caso. El hecho es que la «participación» (que no es preciso llamar «mística», y que supongo que Lévy-Bruhl quiere decir «misteriosa») no es, en ningún sentido especial, una idea salvaje o peculiar a la «mentalidad primitiva», sino

[88] Para la crítica de Lévy-Bruhl ver O. Leroy, *La Raison primitive* (París, 1927); J. Przyluski, *La Participation* (París, 1940); W. Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, 2ª ed. (New York, 1935), pp. 133-134; y Coomaraswamy, «Primitive Mentality».

más bien una proposición metafísica y teológica[89]. Ya en Platón[90], encontramos la doctrina de que si algo es bello en su tipo, esto no se debe a su color o a su forma, sino a que ello participa (μετέχει) en «eso», a saber, la Belleza absoluta, que es una presencia (παρουσία) a ello y con la que ello tiene algo en común (κοινωνία). Así también las criaturas, mientras están vivas, «participan» en la inmortalidad[91]. De manera que incluso una semejanza imperfecta (como todas deben ser)

[89] «Et Plato posuit quod homo materialis est homo… per participationem» (*Summa Theologica* I.18.4; cf. I.44.1), es decir, en el Ser de Dios, en cuya «imagen y semejanza» se hizo el hombre. Santo Tomás está citando a Aristóteles, *Física* IV.2.3, donde éste dice que en el *Timeo* (51A) Platón igualaba ὕλη (materia prima, espacio vacío, caos) con τό μεταληπτικόν (eso que puede participar, a saber, en la forma).

[90] *Fedón* 100D; cf. *República* 476D. La doctrina fue expuesta después por Dionisio, *De div. nom.* IV.5, «pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudinem». Santo Tomás comenta: «Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata». De la misma manera, por supuesto, el producto del artista humano participa en su causa formal, es decir, el modelo en la mente del artista.

La noción de participación parece ser «irracional» y sólo será resistida si nosotros suponemos que el producto participa en su causa materialmente, y no formalmente; o, en otras palabras, si suponemos que la forma en la que se participa está dividida en partes y distribuida en los participantes. Por el contrario, eso en lo que se participa es siempre una presencia total. Las palabras, por ejemplo, son imágenes (Platón, *El Sofista* 234C); y si a usar palabras homólogas, o sinónimas, se le llama una «participación» (μετάληφις, *Teeteto* 173B, *República* 539D), ello se debe a que las diferentes palabras son imitaciones, expresiones, y participaciones de una y la misma idea, aparte de la cual las palabras no serían palabras, sino sólo sonidos.

Es más fácil hacer comprender la participación por la analogía de la proyección de la filmina de una linterna sobre las pantallas de diferentes materiales. Sería ridículo decir que la forma de la filmina, transportada por la «luz porta-imagen», no está *en* la imagen vista por la audiencia, o incluso negar que «esta» imagen *es* «aquella» imagen; pues nosotros vemos la «imagen misma» en la filmina y en la pantalla; pero es igualmente ridículo suponer que algo del material de la filmina está en lo que la audiencia ve.

Cuando Cristo dijo «esto es mi cuerpo», el cuerpo y el pan eran manifiestamente y materialmente distintos; pero no era «sólo pan» lo que los discípulos compartieron. Inversamente, aquellos que encuentran sólo «literatura» en los «extraños versos» de Dante, dejando que se les escape su teoría, están viviendo de hecho sólo de sonidos, y son del tipo que Platón ridiculiza como «amantes de los sonidos finos».

[91] *Ṛg Veda Saṁhitā* I.164.21.

«participa» en eso a lo que ella se asemeja[92]. Estas proposiciones se combinan en las palabras «el ser de todas las cosas se deriva de la Belleza Divina»[93]. En el lenguaje del ejemplarismo, esa Belleza es «la forma única que es la forma de cosas muy diferentes»[94]. En este sentido toda «forma» es proteana, porque puede entrar en innumerables naturalezas.

Puede tenerse una noción de la manera en la que una forma, o idea, puede decirse que está *en* una representación de ella si consideramos una línea recta: nosotros no podemos decir verdaderamente que la línea recta misma «es» la distancia más corta entre dos puntos, sino solamente que ella es una imagen, imitación o expresión de esa distancia más corta; sin embargo, es evidente que la línea coincide con la distancia más corta entre sus extremidades, y que por esta presencia la línea «participa» en su referente[95]. Incluso si concebimos el espacio como curvado, y la distancia más corta por lo tanto como un arco, la línea recta, una realidad en el campo de la geometría plana, es todavía un símbolo adecuado de su idea, a la que no necesita parecerse, pero a la que debe expresar. Los símbolos son proyecciones de sus referentes, que están en ellos en el mismo sentido en que nuestro rostro tridimensional está reflejado en el espejo plano.

Así también, en el retrato pintado, mi forma está ahí, *en* la imagen de hecho, pero no mi naturaleza, que es de carne y no de pigmento. El

---

[92] *Summa Theologica* I.4.3.

[93] Santo Tomás de Aquino, *De pulchro et bono*, en *Opera omnia*, Op. VII.4, 1.5 (Parma, 1864).

[94] Maestro Eckhart, Ed. Evans, I.211.

[95] [Todo discurso consiste en «llamar a una cosa por el nombre de otra, debido a su participación en el efecto de esta otra (κοινωνία παθήματος)», Platón, *El Sofista* 252B].

retrato «se asemeja» también al artista («Il pittore pinge se stesso,»)[96] de manera que al hacer una atribución nosotros decimos «Eso parece a, o tiene el sabor de, Donatello», puesto que el modelo ha sido mi forma, ciertamente, pero como el artista la concibió[97]. Pues nada puede conocerse, excepto en el modo del conocedor. Incluso la línea recta lleva la impronta del dibujante, pero ésta es menos aparente, porque la forma de hecho es más simple. En todo caso, cuanto más perfecto deviene el artista, tanto menos reconocible como «suya» será su obra; sólo cuando él ya no es alguien, puede ver la distancia más corta, o mi forma real, directamente como ella es.

Los símbolos son proyecciones o sombras de sus formas (cf. nota 19), de la misma manera que el cuerpo es una imagen del alma, a la que se llama su forma, y como las palabras son imágenes (εἰκόνας, *Crátilo* 439A, εἴδωλα, *El Sofista* 234C) de cosas. La forma está en la obra de arte como su «contenido», pero nosotros no la notaremos si consideramos sólo las superficies estéticas y nuestras propias reacciones sensitivas a ellas, de la misma manera que no podemos notar el alma cuando diseccionamos el cuerpo y no podemos poner nuestras manos en ella. Y así, asumiendo que nosotros no somos meramente *playboys*, Dante y Aśvaghoṣa nos piden que admiremos, no su arte, sino la *doctrina* de la que sus «extraños» o «poéticos» versos son sólo el vehículo. Nuestra exagerada valoración de la «literatura» es un síntoma agudo de

[96] Leonardo da Vinci; para paralelos indios ver Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 2ª ed., 1935, nota 7.

[97] De esta consideración se sigue que la imitación, la expresión, y la participación son siempre, y sólo pueden ser siempre, de una forma invisible, por muy realista que pueda ser la intención del artista; porque, debido a su inconstancia, el artista no puede conocer o ver nunca las cosas como «son», sino sólo como las imagina, y es de este fantasma, y no de *una* cosa, de lo que su obra es una copia. Los iconos, como señala Platón (*Leyes* 931A) no son representaciones de los «dioses visibles» (Helios, etc.), sino de los «dioses invisibles» (Apolo, Zeus, etc.) [Cf. *República* 510DE; *Timeo* 51E, 92; *Filebo* 62B].

nuestra sentimentalidad, como también lo es nuestra tendencia a sustituir la religión por la ética. «Pues al que canta lo que no comprende se le define como una bestia[98]… Verdaderamente no es la habilidad lo que hace a un cantor, sino el modelo»[99].

Tan pronto como comenzamos a operar con la línea recta, aludida arriba, la transubstanciamos; es decir, la tratamos, y ella deviene para nosotros, *como si*[100] no fuera nada efectivamente concreto o tangible,

[98] Sánscrito *paśu*, un animal o el animal hombre cuya conducta no está guiada por la razón, sino sólo por el «conocimiento estimativo», es decir, por motivos de placer-dolor, agrados y desagrados, o, en otras palabras, por «reacciones estéticas».

En conexión con nuestro divorcio entre el arte y los valores humanos, y nuestra insistencia sobre la apreciación *estética* y la negación de la *significación* de la belleza, Emmanuel Chapman ha preguntado muy pertinentemente: «¿Sobre qué terrenos filosóficos podemos oponernos nosotros a la "diversión excepcionalmente buena" de Vittorio Mussolini ante la visión de la carne humana y animal desgarrada, exfoliándose como rosas bajo el ardiente sol etíope? ¿No sigue esta "buena diversión" con una lógica implacable, tan implacable como sigue una bomba la ley de la gravedad, si consideramos la belleza sólo como un nombre para el placer que sentimos, como meramente subjetiva, como una cualidad proyectada o imputada por la mente, y sin ninguna referencia con las cosas, sin ningún fundamento cualquiera que sea en la existencia? ¿No es ello más bien la consecuencia lógica de la separación fatal entre la belleza y la razón?… Los amargos fracasos en la historia de la estética están ahí para mostrar que el punto de partida nunca puede ser algo subjetivo, un principio *a priori* a partir del cual se induce un sistema cerrado» («Beauty and the War», *Journal of Philosophy*, XXXIX, 1942, 495).

Es cierto que no hay valores atemporales, sino sólo sempiternos; pero a menos que, y hasta que, nuestra vida contingente se haya reducido al ahora eterno (del que no podemos tener ninguna experiencia sensible), todo intento de aislar el conocimiento de la valuación (como en el amor del arte «por el arte») debe tener consecuencias destructivas, e inclusive letales o suicidas; la «vil curiosidad» y el «amor de los colores y sonidos finos» son los motivos básicos del sádico.

[99] Guido d'Arezzo, ca. A.D. 1000; cf. Platón, *Fedro* 265A.

[100] *The Philosophy of «As If»* [La Filosofía del «Como Si»], sobre la que H. Vaihinger escribió un libro con el subtítulo *A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, (Ed. English, Londres, 1942), es realmente de una antigüedad inmemorial. Nos encontramos con ella en la distinción Platónica entre la verdad probable u opinión y la verdad misma, y en la distinción India entre el conocimiento relativo (*avidyā*, ignorancia) y el conocimiento (*vidyā*) mismo. La «filosofía del "como si"» se da por establecida en la doctrina del significado múltiple y en la *vía negativa* en la que todas las verdades relativas se niegan finalmente debido a su validez limitada. La «filosofía del "como si"» está marcadamente desarrollada en el Maestro Eckhart que dice que «nunca llega a la verdad

sino simplemente como la distancia más corta entre dos puntos, una forma que existe realmente sólo en el intelecto; nosotros no podríamos usarla *intelectualmente* de ninguna otra manera, por muy bella que ella pueda ser[101]; la línea misma, como cualquier otro símbolo, es sólo el soporte de la contemplación, y si nosotros vemos meramente su elegancia, no estamos usándola, sino haciendo de ella un fetiche. Eso es lo que implica la «aproximación estética» a las obras de arte.

Nosotros estamos familiarizados con la noción de una transubstanciación sólo en el caso de la comida eucarística en su forma cristiana; aquí, mediante actos rituales, es decir, mediante el arte sacerdotal, con el sacerdote como artista oficiante, se hace que el pan sea el cuerpo de Dios; sin embargo, nadie mantiene que los carbohidratos se conviertan en proteínas, o niega que sean digeridos como cualesquiera otros carbohidratos, pues eso significaría que nosotros consideramos el cuerpo místico como una cosa efectivamente fraccionada en pedazos de carne; y sin embargo, el pan se cambia, porque ya no es mero pan, sino que ahora es pan con un significado, con cuyo significado o cualidad, nosotros podemos comunicar por asimilación; y así, el pan alimenta ahora tanto al cuerpo como al alma a uno y al mismo tiempo. Que las obras de arte alimentan así, o que deben alimentar así, al cuerpo y al alma a uno y al mismo tiempo ha sido, como lo hemos señalado a menudo, la posición normal desde la Edad de Piedra en adelante; puesto que la utilidad, como tal, estaba dotada de significado, ya fuera ritualmente, o también, por su ornamentación, es decir, por su

---

subyacente ese hombre que se detiene en la delectación de su símbolo», y que él mismo tiene «siempre ante mi mente esta pequeña palabra *quasi*, "como"» (Ed. Evans, I, 186, 213). La «filosofía del "como si"» está implícita en muchos usos de ὥσπερ (por ejemplo, Hermes, *Lib.* X.7), y del sánscrito *iva*.

[101] Cf. Platón, *República* 510DE.

«equipamiento»[102]. En la media en que nuestro entorno, a la vez natural y artificial, es todavía significante para nosotros, nosotros somos todavía «mentalidades primitivas»; pero en la medida en que la vida ha perdido su significado para nosotros, se pretende que nosotros hemos «progresado». Desde esta posición «avanzada» aquellos cuyo pensamiento tiene sus expositores en eruditos tales como Lévy-Bruhl o Sir James Frazer, los «conductistas» cuyo alimento es «sólo pan» —«las mondas que comían los cerdos»— se atreven a mirar con una increíble altanería a la minoría de aquellos cuyo mundo es todavía un mundo de significados[103].

Hemos intentado mostrar arriba que no hay nada extraordinario, sino más bien algo normal y propio de la naturaleza humana, en la noción de que un símbolo participa en su referente o arquetipo. Y esto nos lleva a las palabras de Aristóteles, que parecen haber sido pasadas por alto por nuestros antropólogos y teóricos del arte: Aristóteles mantiene, con referencia a la concepción Platónica del arte como imitación, y con

---

[102] Cf. Coomaraswamy, «Ornamento». Hemos dicho arriba «ya sea ritualmente o por ornamentación» debido solamente a que, de acuerdo con nuestra manera de pensar, estas operaciones ahora no se relacionan: pero el artista fue una vez un sacerdote, «cada ocupación es un sacerdocio» (A.M. Hocart, *Les Castes*, París 1938); y en el Sacrificio cristiano el uso de los «ornamentos del altar» es también una parte del rito, cuya hechura se hizo en el comienzo.

[103] La distinción entre significado y arte, de manera que lo que eran originalmente símbolos devienen «formas de arte», y lo que eran figuras de pensamiento, meramente figuras de lenguaje (por ej., «control de sí mismo» o «auto-control», ya no se basa en una consciencia de que *duo sunt in homine*, a saber, el conductor y el equipo) es meramente un caso especial de la falta de propósito suscrita por la interpretación conductista de la vida. Sobre la moderna «filosofía de la falta de significado… aceptada sólo por la sugestión de las pasiones» ver Aldous Huxley, *Ends and Means* (New York, 1937), pp. 273-277, e I. Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality» en *Journal of Philosophy*, XXXIX (1942), 533. Para la oposición de las concepciones lingüística (es decir, intelectual) y *estética* (es decir, sentimental) del arte, ver W. Deonna, «*Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*», BAHA, IV (1937); como tantos de nuestros contemporáneos, para quienes la vida de los instintos es enteramente suficiente, Deonna ve en el «progreso» desde un arte de ideas a un arte de sensaciones una «evolución» favorable. De la misma manera que para Whitehead «¡fue un tremendo descubrimiento — cómo excitar las emociones por las emociones mismas!».

particular referencia al criterio de que las cosas existen en su pluralidad por participación (μέθεξις) en las formas de quienes reciben su nombre[104], que decir que las cosas existen «por imitación», o que existen «por participación», no es más que un uso de diferentes palabras para decir la misma cosa[105].

[104] Que las cosas pueden llamarse según los nombres de las cosas impresas en ellas está bien ilustrado por la referencia de J. Gregory a las «monedas que se llaman por el nombre de sus Expresos, como… dice Pollux καὶ ἐκαλεῖτο βοῦς ὅτι βους εἰκών εντετυρόμενον, en razón de la figura de un buey impreso», *Notes and Observations upon Several Passages in Scripture* (Londres, 1684). Una distinción absoluta entre el símbolo y su referente implica que el símbolo no es lo que Platón entiende por un «nombre verdadero», sino que se ha elegido arbitraria y convencionalmente. Pero tradicionalmente los símbolos no se consideran así; se dice que la casa *es* el universo en una semejanza, y no que la casa es una semejanza *del* universo. Así, en el drama ritual, el actor deviene la deidad cuyas acciones imita, y sólo retorna a sí mismo cuando se abandona el rito: «entusiasmo» significa que la deidad está en él, que él es ἔνθεος (esto no es una etimología).

Todo esto puede no tener sentido para el racionalista, que vive en un mundo sin significado; pero esto no es todavía el fin.

[105] *Metafísica* I.6.4. Puede haber poca duda de que Aristóteles tenía en mente *Timeo* 51A, donde Platón conecta ἀφομοιόω con μεταλαμβάνω. Que una implica la otra es también la opinión a la que asiente Sócrates en *Parménides* 132E, «¿Supongo que eso por participación en cuya (μετέχοντα) "semejanza" las cosas son semejantes (ὅμοια), será su "forma" real?. Muy ciertamente». Sin embargo, no es por su «semejanza» como las cosas participan en su forma, sino (como aprendemos en otras partes) por su proporción o adecuación (ἰσότης), es decir, por su fidelidad a la analogía; puesto que una semejanza visual de una cosa con su forma o arquetipo es imposible debido a que el modelo es invisible; de manera que, por ejemplo, en la teología, aunque puede decirse que el hombre es «semejante» a Dios, no puede decirse que Dios es «semejante» al hombre.

Aristóteles dice también que «el pensamiento se piensa a sí mismo por participación (μετάληφις) en su objeto» (*Metafísica* XII.7.8). «Pues la participación es sólo un caso especial del problema de la comunión, de la simbolización de una cosa con otra, de la mimesis» (R.C. Taliaferro, prefacio a Thomas Taylor, *Timaeus and Critias*, New York, 1944, p. 14).

En atención a los lectores Indios puede agregarse que «imitación» es el sánscrito *anukarana* («hacer según»), y «participación» (*pratilabha* o *bhakti*); y que como el griego en el tiempo de Platón y de Aristóteles, el sánscrito no tiene equivalente exacto para «expresión»; pues tanto en griego como en sánscrito, una idea se «manifiesta» (δηλόω, *pra-kāś*, *vy-añj*, *vy-ā-khyā*) más bien que se «expresa»; en ambas lenguas las palabras que significan «hablar» y «brillar» tienen raíces comunes (cf. nuestros «dicho brillante», «ilustración», «clarificar», «declarar» y «argumentar»). Forma (εἶδος como ἰδέα) y presentación (φαινόμενον) son *nāma* (nombre, quididad) y *rūpa* (figura, apariencia, cuerpo); o en el caso especial de las expresiones verbales, *artha* (significado, valor), *prayojana* (uso), y

Por consiguiente, nosotros decimos, y al hacerlo no decimos nada nuevo, que el «arte es imitación, expresión y participación». Al mismo tiempo no podemos dejar de preguntar: ¿Qué se ha agregado, si se ha agregado algo, a nuestra comprensión del arte en los tiempos modernos?. En nuestro caso presumimos que más bien se ha deducido algo. Nuestro término «estética» y la convicción de que el arte es esencialmente una cuestión de sensibilidades y de emociones nos equiparan con el ignorante, si admitimos las palabras de Quintiliano «¡Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem!»[106].

śabda (sonido); donde la primera es la aprehensión intelectual (*mānasa*, νοητός) y la segunda la aprehensión tangible o estética (*spṛśya*, *dṛśya*, αἰσθητικός, ὁρατός).

[106] Quintiliano IX.4.117, basado sobre Platón, *Timeo* 80B, donde la «composición» es de sonido agudo y profundo, y esto «proporciona placer al ininteligente, y al inteligente esa delectación intelectual que es causada por la imitación de la armonía divina manifestada en las mociones mortales» (traducción de R.G. Bury, LCL).

LA MENTALIDAD PRIMITIVA[*]

El mito no es mío propio, yo lo recibí de mi madre.
Eurípides, fr. 488.

Quizás no haya un tema que se haya investigado más extensamente y malinterpretado más prejuiciadamente por el científico moderno que el del folklore. Por «folklore» entendemos ese cuerpo de cultura íntegro y consistente que no se ha transmitido en libros, sino oralmente y por la práctica, desde un tiempo más allá del alcance de la investigación histórica, en la forma de leyendas, cuentos de hadas, baladas, juegos, juguetes, oficios, medicina, agricultura, y otros ritos, y formas de organización social, especialmente las que nosotros llamamos «tribales». Este es un complejo cultural independiente de las fronteras nacionales e incluso raciales, y de notable similitud en todo el mundo[107]; se trata, en otras palabras, de una cultura de extraordinaria vitalidad. El material del folklore difiere de el de la «religión exotérica», con la que puede estar en una suerte de oposición —como lo está de una manera completamente

[*] [Publicado por primera vez en francés por *Études Traditionelles*, XLVI (1939), este ensayo apareció en inglés en el *Quarterly Journal of the Mythic Society*, XX (1940), y después se incluyó en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED].

[107] «Las nociones metafísicas del hombre pueden reducirse a unos pocos tipos que son de distribución universal» (Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, New York, 1927, p. 156); «Los grandes mitos de la humanidad son casi monótonamente iguales en sus aspectos fundamentales» (D.C. Holtom, *The National Faith of Japan*, Londres, 1938, p. 90). El modelo de las vidas de los héroes es universal (Lord Raglan, *The Hero*, Londres, 1936). De todos los rincones del mundo, más de trescientas versiones de un mismo cuento, se habían recogido hace ya cincuenta años (M.R. Cox, *Cinderella*, Londres, 1893). Todos los pueblos tienen leyendas de la unidad original del Cielo y de la Tierra, de su separación, y de su matrimonio. Las «Rocas Entrechocantes» se encuentran en los navajos y los esquimales y también en los griegos. Los modelos del *Himmelfahrten* y los tipos de la *Wunderthor* activa se encuentran igualmente por todas partes.

diferente con la «ciencia»[108]— por su contenido más intelectual y menos moralista; y más obvia y esencialmente, por su adaptación a la transmisión vernacular[109]: por una parte, como se cita arriba, «el mito no es mío propio, *yo lo recibí de mi madre*», y por otra «el paso de una mitología tradicional a una "religión" es una decadencia humanista»[110].

El contenido del folklore es metafísico. Nuestra incapacidad para reconocer esto se debe primariamente a nuestra propia ignorancia

[108] La oposición de la religión al folklore es a menudo un tipo de rivalidad constituida entre una dispensación nueva y una tradición más antigua, donde los dioses del culto más antiguo devienen los malos espíritus del más nuevo. La oposición de la ciencia tanto al contenido del folklore como al de la religión se basa sobre la opinión de que «un conocimiento que no es empírico carece de significación». La situación más ridícula y patética aparece cuando, como ocurrió no hace mucho en Inglaterra, la Iglesia une sus manos a las de la ciencia con el propósito de retirar los cuentos de hadas a los niños debido a que no son ciertos; la Iglesia podría haber reflexionado que aquellos que pueden hacer de la mitología y de la ciencia de las hadas nada más que literatura harán lo mismo con la escritura sagrada. «Los hombres viven de mitos… los mitos no son meras invenciones poéticas» (Fritz Marti, «Religion, Philosophy, and the College», en *Review of Religion*, VII, 1942, 41). «La memoria colectiva conserva… símbolos arcaicos de esencia puramente metafísica» (M. Eliade en *Zalmoxis*, II, 1939, 78). «La filosofía religiosa está siempre rodeada de mitos y no puede librarse de ellos sin destruirse a sí misma y abandonar su tarea» (N. Berdyaev, *Freedom and the Spirit*, Londres, 1935, p. 69). Cf. E. Dacqué, *Das verlorene Paradies* (Munich, 1940).

[109] Deben destacarse aquí las palabras «adaptación a la transmisión vernacular». La escritura registrada en una lengua sagrada no está adaptada así; y el resultado que se obtiene es totalmente diferente cuando las escrituras escritas originalmente en una lengua sagrada tal se hacen accesibles a las «muchedumbres inenseñadas» con una traducción, y se sujetan a un «libre examen» incompetente. En el primer caso, hay una transmisión fiel de un material que siempre es inteligible, aunque no sea necesariamente completamente comprendido siempre; en el segundo, los errores y los malentendidos son inevitables. En conexión con esto puede observarse que la «escolarización», concebida hoy día como casi sinónima de «educación», es en realidad de mucha mayor importancia desde un punto de vista industrial que desde un punto de vista cultural. Lo que sabe y comprende un campesino indio asiático iletrado o un campesino indio americano igualmente iletrado estaría enteramente más allá de la comprensión del producto obligatoriamente educado de las escuelas públicas americanas.

[110] J. Evola, *Rivolta contra il mondo moderno*, Milán, 1934, p. 374, nota 12. «Para los primitivos, el mundo mítico existía realmente. O más bien todavía existe» (Lucien Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, París, 1938, p. 295). Se podría agregar que existirá siempre en el ahora eterno de la Verdad, inafectado por la verdad o el error de la historia. Un mito es verdadero ahora, o nunca fue verdadero.

abismal de la metafísica y de sus términos técnicos. Observemos, por ejemplo, que el artesano primitivo deja en su obra alguna cosa inacabada, y que la madre primitiva no quiere oír que se alabe excesivamente la belleza de su hijo; ello es «tentar a la Providencia», y puede acarrear un desastre. A nosotros eso nos parece un disparate. Y sin embargo, en nuestra lengua vernácula sobrevive la explicación del principio implícito en ello: el artesano deja algo sin hacer en su obra por la misma razón que las palabras «estar acabado» pueden significar ya sea ser perfecto o ya sea morir[111]. La perfección es la muerte: cuando una cosa se ha realizado completamente, cuando todo lo que tenía que hacerse se ha hecho, cuando la potencialidad se ha reducido completamente a acto (*kṛtakṛtyaḥ*), eso es el fin: aquellos a quienes los dioses aman mueren jóvenes. Esto no es lo que el artesano desea para su obra, ni la madre para su hijo. Puede ocurrir que el artesano o la madre campesina ya no sean conscientes del significado de una precaución que puede haber devenido una mera superstición; pero, ciertamente, nosotros, que nos llamamos a nosotros mismos antropólogos, deberíamos haber sido capaces de comprender cual era la única idea que podía haber hecho surgir una tal superstición, y deberíamos habernos preguntado si la campesina, con su observancia efectiva de la precaución, está defendiéndose o no de una peligrosa sugestión a la que nosotros, que hemos hecho de nuestra existencia un sistema más estrechamente cerrado, podemos ser inmunes.

Como una cuestión de hecho, la destrucción de las supersticiones implica invariablemente, en un sentido u otro, la muerte prematura del

[111] De la misma manera que el sánscrito *parinirvāna* es a la vez «estar completamente despirado» y «ser perfecto» (cf. Coomaraswamy, «Some Pāli Words»). El *parinibbāna* del Buddha es un «acabar» en ambos sentidos.

pueblo, o en todo caso el empobrecimiento de sus vidas[112]. Para tomar un caso típico, el de los aborígenes australianos, D. F. Thompson, que ha estudiado recientemente sus notables símbolos iniciatorios, observa que su «mitología apoya la creencia en una visitación ritual o sobrenatural que sobreviene a aquellos que desprecian o desobedecen la ley de los ancianos. Cuando esta creencia en los ancianos y su poder —a quienes, bajo las condiciones tribales, yo no he tenido nunca noticia de que se les maltratara— muere, o declina, como ocurre con la "civilización", el caos y la muerte racial se siguen inmediatamente»[113]. Los museos del mundo están llenos de las artes tradicionales de innumerables pueblos cuyas culturas han sido destruidas por el siniestro poder de nuestra civilización industrial: pueblos que han sido forzados a abandonar sus propias técnicas altamente desarrolladas y bellas y sus diseños plenamente significantes para poder conservar sus propias vidas trabajando como

[112] La vida de los pueblos «civilizados» ya ha sido empobrecida; y su influencia sólo puede tender a empobrecer a aquellos a quienes alcanza. El «peso del hombre blanco», del que habla con tanta unción, es el peso de la muerte. Para la pobreza de los pueblos «civilizados», cf. Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality», *Journal of Phylosophy*, XXXIX, 1942, 533 sigs.; Eric Meissner, *Germany in Peril* (Londres, 1942), págs. 41, 42; Floryan Znaniecki, como lo cita A.J. Krzesinski, *Is Modern Culture Doomed?* (New York, 1942), p. 54, nota 8; W. Andrae, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?* (Berlín, 1933), p. 65 —«*mehr und mehr entleert*». [El texto del que se ha tomado esta cita está reseñado, con una traducción de pasajes claves, en Coomaraswamy, cf. «Walter Andrae's *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?:* A Review».—ED.]

[113] *Illustrated London News*, 25 de Febrero de 1939. Una civilización tradicional presupone una correspondencia de la naturaleza más íntima del hombre con su vocación particular (ver René Guénon, «Initiation and the Crafts», *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, VI, 1938, 163-168). La ruptura traumática de esta armonía envenena las fuentes mismas de la vida y crea innumerables desajustes y sufrimientos. El representante de la «civilización» no puede comprender esto, debido a que la idea misma de vocación ha perdido su significado y ha devenido para él una «superstición»; puesto que él mismo es un tipo de esclavo económico, el hombre «civilizado» puede ser puesto, o ponerse a sí mismo, en cualquier tipo de trabajo que la ventaja material parezca exigir o que la ambición social sugiera, con un total menosprecio de su carácter individual, y no puede comprender que robar a un hombre su vocación hereditaria es arrebatarle precisamente su «modo de vida» de una manera mucho más profunda que en un sentido meramente económico.

mano de obra alquilada en la producción de materias primas[114]. Al mismo tiempo, los eruditos modernos, con algunas honorables excepciones[115], han comprendido tan escasamente el contenido del folklore como los antiguos misioneros comprendían lo que consideraban sólo como las «invenciones bestiales de los paganos»; Sir J. G. Frazer, por ejemplo, cuya vida ha estado dedicada al estudio de todas las ramificaciones de la creencia y de los ritos populares folklóricos, al final de todo ello, sólo tiene que decir, en un tono de orgullosa superioridad, que fue «conducido, paso a paso, a examinar, como desde una espectacular altura, como desde algún Pasga de la mente, una gran parte de la raza humana; fui engañado, como por algún sutil encantador, a instruir el proceso de lo que yo no podía considerar sino como una oscura, una trágica crónica del error y de la locura humana, del esfuerzo infructuoso, del tiempo malgastado y de las esperanzas sofocadas»[116] —

[114] Ver Coomaraswamy, «Notes on Savage Art», 1946, y «Symptom, Diagnosis, and Regimen»; cf. Thomas Harrisson, *Savage Civilization* (New York, 1937).

[115] Por ejemplo, Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* (New York, 1927); Wilhelm Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, 2ª ed. (New York, 1935), y *High Gods in North America* (Oxford, 1933); Karl von Spiess, *Marksteine der Volkskunst* (1937), y *Vom Wesen der Volkskunst* (1926); Konrad Th. Preuss, *Lehrbuch der Völkerkunde* (Stuttgart, 1939), para mencionar sólo aquellos que conozco mejor. C.G. Jung está fuera de litigio aquí por su interpretación de los símbolos como fenómenos psicológicos, lo que es una exclusión profesa y deliberada de toda significación metafísica.

[116] *Aftermath* (Londres, 1936), prefacio. Olivier Leroy, *La Raison primitive, essai de réfutation de la théorie de prélogisme* (París, 1927), nota 18, observa que Lévy-Bruhl «fue movido a las investigaciones etnológicas por la lectura del libro *Golden Bough*. Ningún etnólogo, ningún historiador de las religiones, me contradirá si digo que era un peligroso comienzo». Nuevamente, «la noción que Lévy-Bruhl se hace del "primitivo" ha sido descartada por todos los etnógrafos… su poca curiosidad de los salvajes ha escandalizado a los etnógrafos» (J. Monneret, *La Poésie moderne et le sacré*, París, 1945, págs. 193, 195). El título mismo de su libro *How Natives Think*, le traiciona. Si él hubiera sabido *qué* piensan los «nativos» (es decir, sobre los europeos), podría haberse sorprendido.

Otra exhibición del complejo de superioridad se encontrará en las páginas de conclusión de Sidney Hartland, *Primitive Paternity* (Londres, 1909-1910); su opinión de que cuando se hayan desechado «las reliquias de la ignorancia primitiva y de la especulación arcaica», sobrevivirán las «grandes historias» del mundo, es a la vez absurda y sentimental, y se apoya en la asumición de que la belleza puede divorciarse de la verdad en la que se origina, y en una noción de que el único fin de la

¡palabras que suenan mucho más como si se tratara de la instrucción del proceso de la civilización europea moderna que como una crítica de una sociedad salvaje!.

La característica distintiva de una sociedad tradicional es el orden[117]. La vida de la comunidad como un todo y la del individuo, cualquiera que sea su función, se conforma a modelos reconocidos, cuya validez nadie cuestiona: el criminal es el hombre que no *sabe* como comportarse, más bien que un hombre que no quiere comportarse[118]. Pero un tal no querer comportarse es muy raro, donde la educación y la opinión pública tienden a hacer simplemente grotesco todo lo que no debe hacerse, y donde, también, el concepto de vocación implica un honor profesional correspondiente. La creencia es una virtud aristocrática: «la increencia es para las turbas». En otras palabras, la sociedad tradicional es una sociedad unánime, y como tal completamente diferente de una sociedad

---

«literatura» es divertir. *The Golden Bough* es la tesis de un doctor glorificado. El único valor que sobrevivirá de Frazer será documental; sus elucubraciones se olvidarán completamente.

[117] «Lo que nosotros entendemos por una civilización normal es la que se apoya en los principios, en el verdadero sentido de esta palabra, y en la que todo está ordenado en una jerarquía consistentes con estos principios, de manera que todo se ve como la aplicación y la extensión de una doctrina pura y esencialmente intelectual o metafísica: eso es lo que nosotros entendemos cuando hablamos de una "civilización tradicional"» (René Guénon, *Orient et occident*, París, 1930, p. 235).

[118] El pecado, sánscrito *aparāddha*, «fallar el blanco», cualquier desviación de «el orden hacia el fin», es una suerte de torpor debido a la falta de pericia. Hay un ritual de la vida, y lo que importa en el cumplimiento de un rito es que lo que se hace debe hacerse correctamente, en «buena forma». Lo que no es importante es cómo se *siente* uno respecto a la obra que ha de hacerse o a la vida que ha de vivirse: puesto que todas esas sensaciones son tendenciosas y auto-referentes. Pero si, además del cumplimiento *correcto* del rito o de cualquier acción, uno también comprende su forma, si todas las acciones de uno son conscientes y no meramente reacciones instintivas provocadas por el placer o el dolor, ya sean anticipadas o sentidas, esta consciencia de los principios subyacentes es inmediatamente dispositiva a la liberación espiritual. En otras palabras, siempre que la acción misma es correcta, la acción misma es simbólica y proporciona una disciplina, o una vía, con cuyo seguimiento debe alcanzarse la meta final; por otra parte, quienquiera que actúa informalmente tiene opiniones suyas propias y, «conociendo sólo lo que quiere», está limitando su persona a la medida de su individualidad.

proletaria e individualista, en la que los problemas de conducta mayores se deciden por la tiranía de una mayoría y los problemas de conducta menores por cada individuo por sí solo, y no hay ningún acuerdo real, sino sólo conformidad o inconformidad.

A menudo se supone que en una sociedad tradicional, o bajo condiciones tribales o de clan, que son aquellas en las que la cultura del pueblo floreció máximamente, al individuo se le compele arbitrariamente a conformarse a los modelos de vida que él sigue efectivamente. Sería más verdadero decir que bajo estas condiciones el individuo está desprovisto de ambición social. Está muy lejos de ser cierto que en las sociedades tradicionales el individuo está regimentado: sólo en las democracias, soviets, y dictaduras es donde se impone al individuo un modo de vida desde fuera[119]. En la sociedad unánime el modo de vida es auto-impuesto en el sentido de que «el fatum [destino] está en las cosas creadas mismas», y ésta es una de las muchas maneras en las que el orden de la sociedad tradicional se conforma al orden de la naturaleza: es en las sociedades unánimes donde se provee mejor a la posibilidad de la realización de sí mismo —es decir, la posibilidad de trascender las limitaciones de la individualidad. Como ha dicho Jules Romains, es aquí donde encontramos «la variedad más rica posible de estados de

[119] Una democracia es un gobierno de todos por una mayoría de proletarios; un soviet, un gobierno por un pequeño grupo de proletarios; y una dictadura, un gobierno por un solo proletario. En la sociedad tradicional y unánime hay un gobierno por una aristocracia hereditaria, cuya función es mantener un orden existente, basado en los principios eternos, más bien que imponer las opiniones o la voluntad arbitraria (en el sentido más técnico de las palabras, una voluntad *tiránica*) de un «partido» o de un «interés».

La teoría «liberal» de la lucha de clases da por establecido que no puede haber ningún interés común en las diferentes clases, las cuales deben oprimir o ser oprimidas entre sí; las teorías clásicas del gobierno se basan en un concepto de justicia imparcial. Lo que el gobierno de la mayoría significa en la práctica es un gobierno en los términos de un «equilibrio de poder» inestable; y esto implica un tipo de lucha interna que corresponde exactamente a las guerras internacionales que resultan del esfuerzo por mantener equilibrios de poder a una escala todavía más grande.

consciencia individual, en una armonía a la que hacen valiosa su riqueza y densidad»[120], palabras que son peculiarmente aplicables, por ejemplo, a la sociedad hindú. Por otra parte, en los diferentes tipos de gobierno proletario, siempre nos encontramos con la intención de lograr una uniformidad rígida e inflexible; todas las fuerzas de la «educación»[121], por ejemplo, están dirigidas a este fin. Lo que se construye es un tipo nacional más que un tipo cultural, y a este tipo único se espera que todo el mundo se conforme, al precio de ser considerado una persona peculiar o incluso un traidor si no lo hace. Es de Inglaterra de donde el Earl de Portsmouth observa, «lo que se necesita rescatar ahora es la riqueza y el genio de la variedad de nuestras gentes, tanto en el carácter como en las manos»[122]: ¡lo cual no podría decirse de los Estados Unidos!. La explicación de esta diferencia ha de encontrarse en el hecho de que el orden que se impone al individuo desde fuera y en toda forma de gobierno proletario es un orden *sistemático*, no una «forma», sino una «fórmula» rutinaria, y hablando generalmente un modelo de vida que ha sido concebido por un solo individuo o por alguna escuela de pensadores académicos (los «marxistas», por ejemplo); mientras que el modelo al que se conforma la sociedad tradicional por su propia naturaleza, puesto

[120] «Cuanto más fuerte y más intenso es lo social, tanto menos opresivo y externo es» (G. Gurvitch, «Mass, Community, Communion», *Journal of Philosophy*, XXXVIII, 1941, 488). «En un feudalismo e imperialismo medieval, o en cualquier otra civilización del tipo tradicional, la unidad y la jerarquía pueden co-existir con un máximo de independencia, de libertad, de afirmación, y de constitución individual» (J. Evola, *Rivolta*, p.112). Pero: «El servicio hereditario es completamente incompatible con el industrialismo de hoy, y es por eso por lo que el sistema de castas se pinta siempre con colores tan sombríos» (A.M. Hocart, *Les Castes*, París, 1938, p. 238).

[121] «La educación obligatoria, cualquiera que sea su utilidad práctica, no puede colocarse entre las fuerzas civilizadoras de este mundo» (Meissner, *Germany in Peril*, p. 73). La educación en una sociedad primitiva no es obligatoria, sino inevitable; debido justamente a que allí el pasado es «presente, experimentado y sentido como una parte efectiva de la vida diaria, y no sólo enseñado por maestros de escuela» (*ídem*). Para el hombre típicamente moderno, haber «roto con el pasado» es un fin en sí mismo; cualquier cambio es un «progreso» mejorativo, y la educación es típicamente iconoclasta.

[122] G.V.W. Portsmouth, *Alternative to Death* (Londres, 1943), p. 30.

que es un modelo metafísico, es una forma consistente pero no sistemática, y por consiguiente puede proveer a la realización de muchas más posibilidades y al funcionamiento de muchos más tipos de caracteres individuales de los que pueden estar incluidos dentro de los límites de cualquier sistema.

En el nivel popular, la unidad efectiva del folklore representa precisamente lo que la ortodoxia de una elite representa en un entorno relativamente versado. Por otra parte, la relación entre la metafísica popular y la metafísica versada es análoga y parcialmente idéntica a la de los misterios menores y mayores. En una medida muy amplia ambas metafísicas emplean los mismos símbolos, símbolos que se toman más literalmente en un caso, mientras que en el otro se comprenden parabólicamente; por ejemplo, los «gigantes» y los «héroes» de la leyenda popular son los titanes y los dioses de la mitología más versada, las botas de siete leguas del héroe corresponden a las zancadas de un Agni o de un Buddha, y «Pulgarcito» no es otro que el Hijo a quien el Maestro Eckhart describe como «pequeño, pero poderoso». *Así pues, mientras se transmita el material del folklore, estará disponible el terreno sobre el que puede edificarse la superestructura de la plena comprensión iniciatoria.*

Consideremos ahora la «mentalidad primitiva» que tantos antropólogos han estudiado: es decir, la mentalidad que se manifiesta en los tipos de sociedades normales que hemos estado considerando, y a los que nos hemos referido como «tradicionales». Primero deben zanjarse dos cuestiones estrechamente conexas. En primer lugar, ¿hay una cosa tal como una mentalidad «primitiva» o «alógica» distinta de la del hombre civilizado y científico?. Los antiguos «animistas» daban por establecido que la naturaleza humana es constante, de manera que «si

nosotros estuviéramos en la situación de los primitivos, y nuestra mente fuera lo que ahora es, nosotros pensaríamos y actuaríamos como ellos lo hacían»[123]. Por otra parte, para los antropólogos y psicólogos del tipo de Lévy-Bruhl, puede reconocerse una distinción casi específica entre la mentalidad primitiva y la nuestra[124]. La explicación de la posibilidad de desacuerdo en una materia tal tiene mucho que ver con la creencia en el progreso, creencia por la cual, de hecho, están distorsionadas todas nuestras concepciones de la historia y de la civilización[125]. Se da por

[123] G. Davy, «Phychologie des primitifs d'après Lévy-Bruhl», *Journal de psychologie normale et pathologique*, XXVII (1931), 112.

[124] Para una refutación general del «prelogismo», ver Leroy, *La Raison primitive*, y W. Schmidt, *The Origin and Growth of Religion*, pp. 133, 134. Leroy, por ejemplo, al examinar la «participación» de la realeza en la divinidad, observa que todo lo que han hecho Lévy-Bruhl y Frazer es llamar «primitiva» a esta noción debido a que tiene lugar en las sociedades primitivas, y llamar «primitivas» a estas sociedades debido a que mantienen esta idea primitiva. Las teorías de Lévy-Bruhl están ahora completamente desacreditadas, y la mayoría de los antropólogos y psicólogos sostienen que el equipamiento mental del hombre primitivo era exactamente el mismo que el nuestro. Cf. Radin, *Primitive Man as Philosopher*, p. 373, «en capacidad para el pensamiento lógico y simbólico, no hay ninguna diferencia entre el hombre civilizado y el hombre primitivo», y como lo cita Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, pp. 202, 203; y Boas, *The Mind of Primitive Man*, p. 156.

[125] Cf. D.B. Zema sobre «Progreso» en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943); y René Guénon, *East and West* (Londres, 1941), cap. 1, «Civilization and Progress». René Guénon observa: «La civilización del Occidente moderno aparece en la historia como una verdadera anomalía: entre todas aquellas que nosotros conocemos más o menos completamente, esta civilización es la única que se ha desarrollado a lo largo de líneas puramente materiales, y este desarrollo monstruoso, cuyo comienzo coincide con el así llamado Renacimiento, ha estado acompañado, como ciertamente tenía que estarlo, por un correspondiente *retroceso* intelectual». Cf. Meissner, *Germany in Peril*, pp. 10-11: «La manera más corta de contar el caso es ésta: durante los últimos siglos una vasta mayoría de cristianos han perdido sus hogares en todo el sentido de la palabra. El número de aquellos que son arrojados al desierto de una sociedad deshumanizada aumenta constantemente… podría llegar el tiempo, y más pronto de lo que pensamos, en que el hormiguero de la sociedad, preparado para la perfección total, merezca sólo un veredicto: *inapropiado para hombres*». Cf. Gerald Heard, *Man the Master* (New York, 1941), p. 25, «Por hombres civilizados nosotros entendemos ahora hombres industrializados, sociedades mecánicas… Cualquier otra conducta… es el comportamiento de un ignorante, de un simple salvaje. Haber llegado a esta pintura de la realidad es ser verdaderamente avanzado, progresista, civilizado». «En nuestra presente generación, donde el énfasis principal y casi exclusivo se pone en la mecánica y en la ingeniería o en la economía, la comprensión de los pueblos ya no existe, o todo lo más en casos muy raros. De hecho nosotros no queremos conocernos unos a

supuesto demasiado expeditivamente que nosotros hemos progresado, y que cualquier sociedad salvaje contemporánea nuestra representa fielmente en todos los respectos la presunta mentalidad primitiva, pasando por alto que muchas características de esta mentalidad primitiva pueden estudiarse en casa tan bien o mejor que en una jungla africana: el punto de vista del cristiano o del hindú, por ejemplo, está en muchos respectos más cerca del punto de vista del «salvaje» que del de la burguesía moderna. De hecho, la única distinción real que puede hacerse entre dos mentalidades es la distinción entre una mentalidad moderna y una mentalidad medieval u oriental; y ésta no es una distinción específica, sino una distinción entre enfermedad y salud. Se ha dicho de Lévy-Bruhl que es un maestro consumado en abrir lo que es para nosotros un «mundo casi inconcebible»: como si no hubiera nadie entre nosotros para quienes la mentalidad reflejada en nuestro propio entorno inmediato no fuera igualmente «inconcebible».

Así pues, vamos a considerar la «mentalidad primitiva» como la describen, muy a menudo casi exactamente, Lévy-Bruhl y otros psicólogos-antropólogos. Se caracteriza en primer lugar por una «ideación colectiva»[126]; las ideas se tienen en común, mientras que en un grupo civilizado, cada uno tiene sus propias ideas[127]. Por ejemplo,

---

otros como hombres… Eso es justamente lo que nos introdujo en esta monstruosa guerra» (W.F. Sands en *Commonweal*, 20 de Abril de 1945).

[126] La «ideación colectiva» del antropólogo no es nada sino el unanimismo de las sociedades tradicionales que se ha examinado arriba; pero con esta importante distinción, a saber, que el antropólogo entiende que su «ideación colectiva» no implica sólo la posesión común de ideas, sino también la «originación colectiva» de estas ideas: donde la asumición es que hay realmente tales cosas como creaciones populares e invenciones espontáneas de las masas (y como ha observado René Guénon, «la conexión de este punto de vista con el prejuicio democrático es evidente»). En realidad, «la literatura del pueblo no es su producción propia, sino que viene a ellos desde arriba… el cuento folklórico no es nunca de origen popular» (Lord Raglan, *The Hero*, p. 145).

[127] De la misma manera que uno no tiene un aritmética privada, así también, en una sociedad normal, uno no «piensa por uno mismo» [cf. San Agustín, *De ordine* II.48]. En una cultura proletaria

aunque pude ser infinitamente variada en detalles, la literatura folklórica trata de la vida de los héroes, en todos los cuales se encuentran esencialmente las mismas aventuras y se exhiben las mismas cualidades. Ni por un momento se sospecha que una posesión de ideas en común no implica necesariamente la «imaginación colectiva» de estas ideas. Se argumenta que lo que es verdadero para la mentalidad primitiva no tiene ninguna relación con la experiencia, es decir, con una experiencia «lógica» tal como la nuestra. Sin embargo, es «fiel» a lo que el primitivo «experimenta». En tales casos la crítica implícita es exactamente paralela a la del historiador del arte que critica el arte primitivo porque no es «fiel a la naturaleza»; y a la del historiador de la literatura que pide a la literatura un psicoanálisis del carácter individual. El primitivo no estaba interesado en tales trivialidades, sino que pensaba en tipos. Por otra parte, éste era su medido de «educación»; pues el tipo puede ser imitado, mientras que el individuo sólo puede ser remedado.

La siguiente característica de la mentalidad primitiva, y la más famosa, ha sido llamada «participación», o más específicamente, «participación mística». Una cosa no es sólo lo que ella es visiblemente, sino también lo que ella representa. Los objetos naturales o artificiales

---

uno no piensa en absoluto, sino que sólo mantiene una variedad de prejuicios, en su mayor parte de origen periodístico y propagandístico, aunque atesorados como «opiniones propias» de uno. Una cultura tradicional constituye un depósito de ideas, en el que es imposible una propiedad privada. «Donde el Dios (sc. Eros) es nuestro maestro, todos nosotros venimos a pensar igualmente» (Jenofonte, *Oeconomicus* XVII.3); «Lo que realmente une a los hombres es su cultura —las ideas y modelos que tienen en común» (Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston, 1934, p. 16). En otras palabras, la religión y la cultura son normalmente indivisibles: y donde cada uno piensa por sí mismo, no hay ninguna sociedad (*sāhitya*) sino sólo un agregado. Sólo la Razón *común* y divina es el criterio de la verdad, «pero la mayoría de los hombres vive como si poseyeran una inteligencia privada suya propia» (Heráclito, *Fragmento* 92). «En la medida en que nosotros participamos en la memoria de esa Razón [común y divina], hablamos la verdad, pero siempre que estamos pensando por nosotros mismos (ἰδιάσωμεν) mentimos» (Sextus Empiricus, sobre Heráclito, en *Adversus dogmáticos* I.131-134).

no son para el primitivo, como pueden ser para nosotros, símbolos arbitrarios de alguna otra realidad tal vez más alta, sino manifestaciones efectivas de esta realidad[128]: el águila o el león, por ejemplo, no son tanto un símbolo o imagen *del* Sol como *el* Sol mismo en una semejanza (puesto que la forma es más importante que la naturaleza en la que puede manifestarse); y de la misma manera cada cosa *es* el mundo en una semejanza, y cada altar está situado en el centro de la tierra; se debe sólo a que nosotros estamos más interesados en lo que las cosas son que en lo que significan, más interesados en los hechos particulares que en las ideas universales, por lo que esto nos resulta inconcebible. Así pues, descender de un animal tótem, no es lo que al antropólogo le parece ser, es decir, una absurdidad literal, sino un descenso del Sol, el Progenitor y Prajāpati de todo, en esa forma en la que se reveló, en visión o en sueño, al fundador del clan. El mismo razonamiento ratifica la comida eucarística; el Padre-Progenitor es sacrificado y compartido por sus descendientes, en la carne del animal sagrado: «Tomad y comed, esto es mi cuerpo»[129]. De manera que, como Lévy-Bruhl dice de tales símbolos,

---

[128] Cf. «La lujuria del chivo es la largueza de Dios… Cuanto ves un Águila, ves una porción del Genio» (William Blake). «El caballo sacrificial es un símbolo (*rūpa*) de Prajāpati, y consustancial con Prajāpati (*prājāpatya*)», de manera que lo que se le dice al caballo se le dice a Prajāpati «cara a cara» (*sākṣāt*), y así, «verdaderamente, Le obtiene visiblemente» (*sākṣāt*, TS V.7.1.2). «Un día presencié una representación del Rāmlilā. Vi que los actores era realmente Sitā, Rāma, Lakṣmaṇa, Hanumān, y Bibhiṣana. Entonces adoré a los actores y actrices, que representaban aquellos papeles» (Śrī Rāmakrishna). «El niño vive en la realidad de su imaginería, como lo hacían los hombres de los antiguos tiempos prehistóricos» (R.R. Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, Londres 1936, p. 7), ¡pero el esteta de la actualidad vive del fetiche!.

[129] En la afirmación, «en algunos casos nosotros no podemos decir fácilmente si el nativo piensa que está en la presencia real de un ser (habitualmente invisible), o en la de un símbolo», (Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique*, p. 206), «nosotros» sólo puede referirse a mentalidades profanas tales como las que entienden nuestros autores cuando hablan del hombre «civilizado» o «emancipado» o de ellos mismos. Para un católico o hindú no sería verdadero decir que «esta peculiaridad de los símbolos de los primitivos nos crea una gran dificultad», y uno se pregunta por qué nuestros autores están tan perplejos con el «salvaje», y no con el metafísico contemporáneo. Más verdaderamente, uno no se plantea que ello se debe a que se asume que la sabiduría nació con *nosotros*, y a que el salvaje no distingue entre la apariencia y la realidad; y a que nosotros preferimos describir los cultos religiosos

«muy a menudo su propósito no es "representar" a su prototipo para el ojo, sino facilitar una participación», y que «si su función esencial es "representar", en el sentido pleno de la palabra, a seres u objetos invisibles, y hacer su presencia efectiva, se sigue que ellos no son necesariamente reproducciones o semejanzas de estos seres u objetos»[130]. Así pues, el propósito del arte primitivo, que es enteramente diferente de las intenciones estéticas o decorativas del «artista» moderno (para quien los motivos antiguos sobreviven sólo como «formas de arte» sin significado), explica su carácter abstracto. «Nosotros, los hombres civilizados, hemos perdido el Paraíso del "Alma de la imaginería primitiva [*Urbildseele*]". Nosotros ya no vivimos entre las imágenes que habíamos modelado dentro: hemos devenido meros espectadores, que las reflejamos sólo desde fuera»[131].

La intelectualidad superior del arte primitivo y «folklórico» es confesada a menudo, incluso por aquellos que consideran como un progreso deseable la «emancipación» del arte de sus funciones lingüísticas y comunicativas. Así W. Deonna escribe, «El primitivismo expresa por el arte las ideas», pero «el arte evoluciona… hacia un naturalismo progresivo», que ya no representa las cosas «tales como se conciben» [yo diría más bien, «tales como se comprenden»], sino «tales

---

primitivos como una «adoración de la naturaleza» —nosotros, que somos ciertamente adoradores de la naturaleza, y a quienes se aplican preeminentemente las palabras de Plutarco, a saber, que los hombres se han cegado tanto con sus poderes de observación que ya no pueden distinguir entre Apolo y el Sol, entre la realidad y el fenómeno.

[130] Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique*, pp. 174, 180. Lévy-Bruhl parece haber sido completamente ignorante de la doctrina platónico-aristotélica-cristiana de la «participación» de las cosas en sus causas formales. Sus propias palabras, «no necesariamente… semejanzas», son notablemente ilógicas, puesto que está hablando de prototipos «invisibles», y es evidente que estos invisibles no tienen ninguna apariencia que pueda imitarse visualmente, sino sólo un carácter del que puede haber una representación por medio de símbolos (ἴσος) adecuados; cf. Romanos 1:20, «puesto que las cosas invisibles… se comprenden por las cosas que han sido hechas».

[131] Schmidt, Dawn of the Human Mind, p. 7.

como se ven»; sustituyendo así «la abstracción» por «la realidad»; y esa evolución, «del idealismo hacia un naturalismo» en el que «la forma [*sc.* la figura] tiende a predominar sobre la idea», es lo que el genio griego, «más artista que todos los demás», llevó a cabo finalmente[132].

Haber perdido el arte de pensar en imágenes es precisamente haber perdido la lingüística propia de la metafísica y haber descendido a la lógica verbal de la «filosofía». La verdad es que el contenido de una forma «abstracta» —o más bien principial— tal como la rueda del sol neolítica (en la que *nosotros* vemos sólo una evidencia del «culto de las fuerzas naturales», o como máximo una «personificación» de estas fuerzas), o el del correspondiente círculo con el centro y los radios o rayos, es tan rico que sólo podría exponerse plenamente en muchos volúmenes, e incorpora implicaciones que sólo con dificultad pueden expresarse en palabras, si es que pueden expresarse; la naturaleza misma del arte primitivo y folklórico es la prueba inmediata de su contenido esencialmente intelectual. Esto no se aplica sólo a las representaciones diagramáticas: en realidad no se hacía nada para el uso que no tuviera un significado tanto como una aplicación: «Las necesidades del cuerpo y del espíritu se satisfacían juntas»[133]; «lo físico y lo espiritual todavía no se habían separado»[134], «la forma significante, en la que lo físico y lo metafísico formaban originalmente una polaridad equilibrada, se ha vaciado incesantemente en su vía de descenso hasta nosotros; nosotros

[132] W. Deonna, «Primitivisme et classicisme», *Bulletin de l'Office Internationale des Instituts d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, IV, nº 10 (1937). Para los mismos hechos pero con una conclusión contraria ver A. Gleizes, *Vers une Consciencie plastique; la forme et l'histoire* (París, 1932).

[133] Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, p. 167. ¿Era ya el «hombre primitivo» un platónico, o era Platón un hombre primitivo cuando hablaba como legítimas de esas artes «que cuidarán al mismo tiempo de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos» (*República* 409E-410A), y cuando decía que «el único medio de salvación de estos males no es ejercitar el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma» (*Timeo* 88BC)?.

[134] Hocart, *Les Castes*, p. 63. Bajo estas condiciones, «Cada ocupación era un sacerdocio» (p. 27).

decimos entonces que se trata de un "ornamento"»[135]. Lo que nosotros llamamos «invenciones» no son nada sino la aplicación de principios metafísicos conocidos a fines prácticos; y es por eso por lo que la tradición atribuye siempre las invenciones fundamentales a un héroe ancestral de la cultura (en último análisis, siempre un descendiente del Sol), es decir, a una revelación primordial.

En estas aplicaciones, por muy utilitario que fuera su propósito, no había ninguna necesidad de sacrificar la claridad de la significación original de la forma simbólica: al contrario, la aptitud y la belleza del artefacto expresa y depende al mismo tiempo de la forma que subyace en él. Podemos ver esto muy claramente, por ejemplo, en el caso de una invención tan antigua como la del «imperdible», que es simplemente una adaptación de una invención aún más antigua, la del alfiler recto o la aguja, que tiene en una extremidad una cabeza, anillo, u ojo, y en la otra una punta; se trata de una forma que como un «alfiler» penetra y sujeta directamente materiales, y como una «aguja» los sujeta dejando tras de sí como su «rastro» un hilo que se origina en su ojo. En el imperdible, el tallo originalmente recto del alfiler o de la aguja se vuelve sobre sí mismo de manera que su punta pasa nuevamente a través del «ojo» donde se sujeta firmemente, al mismo tiempo que sujeta cualquier material que ha penetrado[136].

Quienquiera que esté familiarizado con el lenguaje técnico del simbolismo iniciatorio (en el caso presente, el lenguaje de los «misterios menores» del artesanado) reconocerá en seguida que el alfiler recto o la aguja es un símbolo de la generación, y que el imperdible es un símbolo de la regeneración. El imperdible es, además, el equivalente del botón,

[135] Andrae, *Die ionische Säule*, p. 65.

[136] Es notable que en el lenguaje quirúrgico francés la palabra *fibule* (fíbula) significa *sutura*.

que sujeta cosas y está sujeto a ellas por medio de un hilo que pasa a través de sus perforaciones y que retorna a ellas, correspondiendo sus perforaciones al ojo de la aguja. La significación del alfiler de metal, y la del hilo que deja atrás la aguja (ya sea que esté o no asegurado a un botón que corresponde al ojo de la aguja) es la misma: es la del «hilo del espíritu» (*sūtrātman*) por el que el Sol conecta todas las cosas y las sujeta a sí mismo; él es el bordador y el sastre primordial, que teje con un hilo vivo[137] el tejido del universo, al cual son análogos nuestros vestidos.

Para el metafísico es inconcebible que formas tales como ésta, que expresa con precisión matemática una doctrina dada, pueda haber sido «inventada» sin un conocimiento de su significación. Es cierto que el antropólogo creerá que tales significados son meramente «leídos en» las formas por el simbolista sofisticado (también se podría pretender que una fórmula matemática pueda haber sido descubierta simplemente por azar). Pero que un imperdible o un botón carezcan de significado, y sean para nosotros una mera conveniencia, es simplemente la evidencia de nuestra ignorancia profana y del hecho de que tales formas se han «vaciado cada vez más de contenido [*entleert*] en su vía de descenso hasta nosotros» (Andrae); el erudito del arte no está «leyendo en» estas formas inteligibles un significado arbitrario, sino simplemente está leyendo su significado, pues éste es su «forma» o su «vida», y está

[137] «El Sol es el amarre (*āsañjanam*, se podría decir incluso el «botón») a quien estos mundos están atados por medio de los cuadrantes… Él encorda estos mundos a Sí mismo con un hilo; el hilo es el Viento del Espíritu» (*Śatapatha Brāhmaṇa* VI.1.1.17 y VIII.7.3.10). Cf. *Atharva Veda Saṁhitā* IX.8.38, y *Bhagavad Gītā* VII.7, «Todo "esto" está encordado en Mí como una hilera de gemas en un hilo». Para la doctrina del «hilo del espíritu», cf. también Homero, *Ilíada* VIII.18 sigs.; Platón *Teeteto* 153 y *Leyes* 644; Plutarco, *Moralia* 393 sigs.; Hermes, *Libellus* XVI.5.7; Juan 12:32; Dante, *Paradiso* I.116; Rūmī, *Dīwān*, Oda XXVIII, «Él me dio la punta de un hilo…»; Blake, «Yo te doy la punta de una cuerda de oro…». Nosotros hablamos todavía de las substancias vivas como «tejidos». Ver también Coomaraswamy. «The Iconography of Dürer's "Knoten" and Leonardo's "Concatenation"», 1944, y «Spiritual Paternity and the Puppet-Complex», 1945.

presente en ellas independientemente de que los artistas individuales de un período dado, o nosotros mismos, lo hayan sabido o no. En el caso presente, la prueba de que se había comprendido el significado del imperdible, puede señalarse en el hecho de que las cabezas u ojos de las fíbulas prehistóricas están decoradas regularmente con un repertorio de distintos símbolos solares[138].

Puesto que las artes simbólicas del pueblo no se proponen contarnos lo que las cosas parecen, sino que su intención es remitirnos con sus alusiones a las ideas implícitas en estas cosas, podemos describirlas como teniendo una cualidad algebraica (más bien que «abstracta»), y en este respecto como esencialmente diferentes de los propósitos realistas y verídicos de un arte profano y aritmético, cuyas intenciones son contarnos lo que las cosas parecen, expresar la personalidad del artista, y evocar una reacción emocional. Nosotros no llamamos al arte folklórico «abstracto» porque en él no se llega a las formas por un proceso de omisión; ni lo llamamos «convencional», puesto que no se ha llegado a sus formas por experimentación y acuerdo; ni lo llamamos tampoco «decorativo» en el sentido moderno de la palabra, puesto que no carece de significado[139]; hablando propiamente es un arte principial, y sobrenatural más bien que naturalista. Así pues, la naturaleza del arte folklórico es ella misma la demostración de su intelectualidad: ciertamente, es una «herencia divina». En las figuras 5 y 6 ilustramos dos ejemplos del arte folklórico y uno del arte burgués. La informalidad, insignificancia y fealdad características de éste último serán evidentes. La figura 5 es un «ornamento»[140] sármata, probablemente la jaez de un caballo. Hay una rueda central de seis radios, a cuyo alrededor rotan

[138] Ver Christopher Blinkenberg, *Fibules grécques et orientales*, Copenhague, 1926. La ornamentación de estas fíbulas forma una verdadera enciclopedia de símbolos solares.

[139] Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

[140] Reproducido con permiso de los Trustees of the Bristish Museum.

cuatro protomas equinos, dispuestos también a modo de rueda, formando un verticilo o *svastika;* y es abundantemente claro que esto es una representación de la «procesión» divina, la revolución del Sol Supernal en un carro de cuatro caballos y de cuatro ruedas; una representación tal como ésta tiene un contenido que excede evidentemente en mucho al de las representaciones pictóricas más recientes de un «Sol» antropomórfico, o atleta humano, subido en un carro tirado efectivamente por cuatro caballos encabritados. Las otras dos ilustraciones son de juguetes modernos indios de madera: en el primer caso reconocemos un arte formal y metafísico, y un tipo que puede cotejarse a todo lo largo de una tradición milenaria, mientras que en el otro el efecto de la influencia europea ha llevado al artista no a «imitar a la naturaleza en su manera de operación», sino simplemente a imitar a la naturaleza en sus apariencias; ¡si hay que llamar «ingenuo» a uno u otro de estos tipos de arte, ese no es precisamente el arte tradicional del pueblo!.

Figura 5. Ornamento (?) Sármata

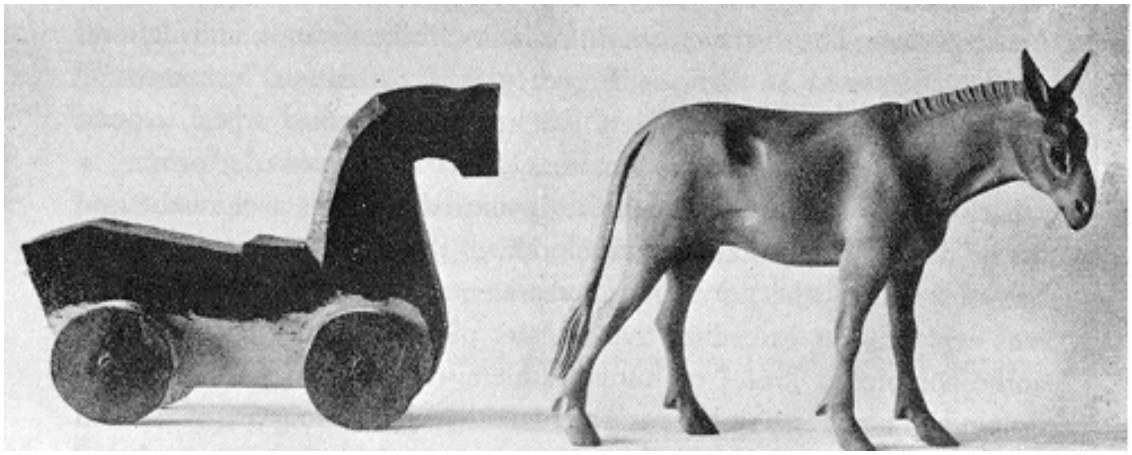


Figura 6. Caballo y Burro: Arte folklórico y Arte burgués

Los pronunciamientos característicos de los antropólogos sobre la «mentalidad primitiva», de los que pueden citarse unos pocos, a menudo son muy notables, y puede decirse que no representan lo que los escritores intentaban, es decir, la descripción de un tipo de consciencia y de experiencia inferior a la del hombre «civilizado», sino

intrínsecamente superior, y que se aproxima a eso que estamos acostumbrados a considerar como «primordial». Por ejemplo, «La mente primitiva experimentaba la vida como un todo… El arte no era para la delectación de los sentidos»[141]. De hecho, el Dr. Macalister compara lo que él llama el «Ascenso del Hombre» a la *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth, sin darse cuenta de que el poema es la descripción del descenso o la materialización de la consciencia[142]. Schmidt observa que «En las costumbres populares "paganas", en las "supersticiones" de nuestro pueblo, están todavía vivas las aventuras espirituales de los tiempos prehistóricos, y la imaginería de la intuición primitiva; *una herencia divina*… Originalmente cada tipo de alma y de mente corresponde al organismo fisiológico que le es propio… El mundo se concibe como un compañero del ser vivo, que es inconsciente de su individualidad; como una porción esencial del Ego; y se representa como afectado por el esfuerzo y el sufrimiento humano… El hombre de la naturaleza vive su vida en imágenes. Junta en su concepción como una serie de realidades. Por consiguiente, sus visiones no son sólo reales; forman su conocimiento objetivo dentro de un mundo más grande… El talento, en el hombre de comprensión, sólo está más o menos obstruido. Las naturalezas artísticas, poetas, pintores, escultores, músicos, veedores, que ven a Dios cara a cara, permanecen toda su vida idénticamente arraigadas en sus creaciones. En ellos vive el alma del pueblo, de

[141] Earl Baldwin Smith, *Egyptian Architecture* (New York, 1938), p. 27. «Fue un tremendo descubrimiento —cómo excitar las emociones por las emociones mismas» (A.N. Whitehead). ¿Lo fue realmente?. ¡«No, ni aunque todos los bueyes y caballos del mundo, en su persecución del placer, proclamaran que tal es el criterio» (Platón, *Filebo* 67)!.

[142] Prefacio a Schmidt, *Dawn of the Human Mind*. La identificación virtual habitual de la «infancia de la humanidad» con la infancia del individuo, la de la mente del hombre de Cromañón con su «frente plenamente desarrollada» (Schmidt, p. 209), con la del niño todavía subhumano, es ilógica. «Puesto que estamos obligados a creer que la raza del hombre es de una única especie, se sigue que el hombre tiene una historia igualmente larga detrás de él» (Benedict, *Patterns of Culture* p. 18). Que el niño pueda usarse en algunos respectos como un símbolo adecuado del estado primordial, en el sentido de que «de tales es el Reino de los Cielos», es una cuestión complemente diferente.

disolventes imágenes, en su forma creativa más perfecta… El hombre natural, para quien la visión y el pensamiento son idénticos… El hombre de la magia… permanece todavía en un mundo presente que incluye la totalidad del tiempo primaeval… [Por otra parte] el hombre emancipado, vehículo de un alma… diferencia la unidad somato-psíquica mágica original… lo Exterior y lo Interior, el Mundo y el Ego, deviene una dualidad en la consciencia»[143]. ¿Podría decirse más en apoyo de la proposición del desaparecido John Lodge, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora, *quelle dégringolade*»?.

Si es difícil para nosotros comprender la creencia primitiva en la eficacia de los ritos simbólicos, ello se debe en gran medida a nuestro limitado conocimiento de los prolongamientos de la personalidad, lo que nos obliga a pensar en los términos de una causalidad puramente física. Nosotros pasamos por alto que aunque podamos creer que el rito anticipatorio no tiene ningún efecto físico en la dirección deseada, el rito mismo es la expresión formal de una voluntad dirigida hacia este fin, y que esta voluntad, liberada por el cumplimiento del rito, es también una fuerza efectiva, por la que el entorno en su totalidad debe ser afectado en

[143] Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, págs. 1, 13, 89, 126, 212 sigs.; las bastardillas son mías. La sentencia final contrasta agudamente con la famosa plegaria de Platón, «concédeme que yo devenga bello dentro, y que mi exterior y mi interior estén en íntimo acuerdo» (*Fedro* 278C); cf. *Bhagavad Gītā* VI.5 y 6, sobre la amistad o enemistad entre el «sí mismo» empírico y el «sí mismo» esencial. Schmidt está refiriéndose, por supuesto, a la clara distinción entre el sujeto y el objeto que presupone el «conocimiento» ordinario; es precisamente este tipo de «conocimiento» el que, desde el punto de vista de la metafísica tradicional, es una *ignorancia*, y moralmente un «pecado original» cuya recompensa es la muerte (Génesis 3); cf. Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio», nota 20.

Las notables expresiones de Schmidt equivalen a la definición del «hombre de entendimiento», moderno y civilizado, como una personalidad atrofiada, fuera de contacto con su entorno. Que él también considere esto como un *ascenso* del hombre sólo puede significar que considera a los «veedores, que ven a Dios cara a cara» y en quienes sobrevive el alma del pueblo, como perteneciendo a un tipo de humanidad estrictamente atávico e inferior, y que considera la «herencia divina» como algo de lo que hay que desembarazarse tan pronto como sea posible.

alguna medida. En todo caso, el rito de la «magia mimética» preliminar es una representación actuada de la «causa formal» de la operación subsecuente y, ya se trate del arte de la agricultura o del arte de la guerra, el artista tiene un derecho a esperar que la operación efectiva, si se lleva a cabo con esta disposición, será fructífera. Sin embargo, lo que a nosotros nos parece extraño, es que para la mentalidad primitiva el rito es una «prefiguración», no meramente en el sentido de un modelo de acción que ha de seguirse, sino en el sentido de una anticipación en la que el futuro deviene una realidad ya existente virtualmente, de manera que «los primitivos sienten que el acontecimiento futuro es ya actualmente presente»: la acción de la fuerza liberada es inmediata, «y si sus efectos aparecen después de algún tiempo, no obstante se imaginan —o, más bien, en su caso, se sienten— como producidos inmediatamente»[144]. Lévy-Bruhl prosigue señalando muy justamente que todo esto implica una concepción del tiempo y del espacio que no es «racional» en nuestro sentido de la palabra: una concepción en la que el pasado y el futuro, la causa y el efecto, coinciden a la vez en una experiencia presente. Si nosotros elegimos llamar a esto una posición «impráctica», no debemos olvidar que al mismo tiempo «los primitivos hacen uso constantemente de la conexión real entre la causa y el efecto… a menudo muestran una ingenuidad que implica una observación muy exacta de esta conexión»[145].

Ahora bien, es imposible no sorprenderse ante el hecho de que es precisamente un estado de ser, en el que «todo donde y todo cuando tienen su foco» (Dante), el que, para el teólogo y el metafísico, es «divino»: que en este nivel de referencia «todos los estados del ser,

[144] Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive* (París, 1922), págs. 88, 290. El problema del uso de ritos aparentemente inefectivos para el logro de fines puramente prácticos es examinado razonablemente por Radin, *Primitive Man as Philosopher*, págs. 15-18.

[145] Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, p. 92.

vistos en el principio, *son* simultáneos en el ahora eterno», y que «el que no puede escapar del punto de vista de la sucesión temporal para ver todas las cosas en su simultaneidad es incapaz de la menor concepción del orden metafísico»[146]. Decimos que lo que a «nosotros» nos parece irracional en la vida de los «salvajes», y que puede ser impráctico, puesto que los incapacita para competir con nuestra fuerza material, representa los vestigios de un estado primordial de comprensión metafísica, y que si el salvaje mismo ya no es, hablando generalmente, un comprehensor de su propia «herencia divina», esta ignorancia por su parte no es más vergonzosa que la nuestra que no reconocemos la naturaleza intrínseca de su «conocimiento», y que no lo comprendemos mejor que él. No decimos que el salvaje moderno ejemplifica el «estado primordial» mismo, sino que sus creencias, y todo el contenido del folklore, dan testimonio de ese estado. Decimos que el hombre verdaderamente primitivo —«antes de la Caída»— no era en modo alguno un filósofo o un científico, sino un ser enteramente metafísico, en plena posesión de la *forma humanitatis* (de la que nosotros sólo lo estamos muy parcialmente); que, en la excelente frase de Baldwin Smith, «experimentaba la vida como un todo».

Tampoco puede decirse que los «primitivos» son siempre inconscientes de las fuentes de su herencia. Por ejemplo, el «Doctor Malinowski ha insistido en el hecho de que, en la manera de pensar de los nativos trobriandeses, la magia, agraria u otra, no es una invención humana. Desde tiempos inmemoriales, forma una parte de la herencia que se transmite de generación en generación. Como todas las instituciones sociales apropiadas, fue creada en la edad del mito, por los héroes que fueron los fundadores de la civilización. De aquí su carácter

[146] René Guénon, *La Métaphysique orientale* (París, 1939), págs. 15, 17.

sagrado. De aquí también su eficacia»[147]. Mucho más raramente, un arqueólogo tal como Andrae tiene el coraje de expresar como su creencia propia que «cuando sondeamos el arquetipo, el origen último de la forma, entonces descubrimos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo», y de afirmar que «las formas sensibles [del arte], en las que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros»[148].

La mención de los isleños trobriandeses arriba nos lleva a referirnos a un tipo más de lo que a primera vista parece implicar una falta de observación casi increíble. Los isleños trobriandeses, y algunos australianos, se tienen como desconocedores de la conexión causal entre el intercurso sexual y la procreación; se dice que creen que el espíritu de los niños entra en las matrices de las mujeres en ocasiones apropiadas, y que el intercurso sexual sólo no es un determinante del nacimiento[149]. Es, ciertamente, implausible que los nativos, «cuya dotación aborigen es tan buena como la de cualquier europeo, si no mejor»[150], sean desconocedores de cualquier conexión entre el intercurso sexual y la preñez. Por otra parte, está claro que su interés no está en lo que pueden llamarse las causas mediatas de la preñez, sino en su causa primera[151]. Su

---

[147] Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique*, p. 295.

[148] Andrae, *Die ionische Säule*, «Schlusswort» [cf. nota 6, *supra* –ED.].

[149] M.F. Ashley Montagu, *Coming into Being among the Australian Aborigines* (Londres, 1937); B. Malinoswki, *The Sexual Life of Savages* (Londres, 1929). Cf. Coomaraswamy, «Spiritual Paternity and the Puppet-Complex», 1945.

[150] Montagu, Coming into Being.

[151] «Dios, el detentador de todo el poder generativo» (Hermes, *Asclepios* III.21); «el poder de la generación pertenece a Dios» (*Summa Theologica* I.45.5); «ex quo omnis paternitas in coelis et terra nominatur» (Efesios 3:14). En las encantaciones Gaélicas (ver A. Carmichael, *Carmina gadelica*, Edimburgh, 1928), Cristo y la Virgen María son invocados continuamente como deidades progenitivas, dadores de crecimiento en el ganado o en el hombre; las expresiones son casi verbalmente idénticas a las de *Ṛg Veda Saṁhitā* VII.102.2, «Parjanya, que pone la semilla en las

posición es esencialmente idéntica a la de la tradición universal para la cual la reproducción depende de la presencia activadora de lo que el mitólogo llama un «espíritu de la fertilidad» o «deidad progenitiva», y que, de hecho, es el Eros Divino, el Kāmadeva y Gandharva indio, el Sol espiritual de RV I.115.1, la vida de todo y la fuente de todo ser; la vida se transmite en *su* «conexión con el campo»[152], del mismo modo que el «sembrador» humano planta en *su* «campo» los elementos del vehículo corporal de la vida. De manera que como lo expresa el *Majjhima Nikāya*, I.265-266, se requieren tres cosas para la concepción, a saber, la conjunción del padre y de la madre, el período de la madre, y la presencia del Gandharva[153]: de las cuales tres cosas las dos primeras pueden llamarse las causas dispositivas y la tercera la causa esencial.

---

plantas, las vacas, las yeguas, las mujeres». «No llaméis a ningún hombre vuestro padre sobre la tierra: pues uno es vuestro padre, que está en el cielo» (San Mateo 23:9).

[152] «El Sol es el *ātman* de todo lo que es inmóvil o móvil», *Ṛg Veda Saṁhitā* I.115.1, «Toda cosa viva que nace, ya sea inmóvil o móvil, sabe que ella es por la unión del Conocedor del Campo y del Campo mismo», *Bhagavad Gītā* XIII.26. «Es porque Él "besa" (insufla) a todos sus hijos por lo que cada uno puede decir "yo soy"», *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.3.2.12; «la Luz es el poder progenitivo» *Taittirīya Saṁhitā* VII.1.1.1; cf. San Juan 1:4, «la vida era la luz de los hombres»; «cuando el padre le emite así como semilla dentro de la matriz, es realmente el sol quien le emite como semilla dentro de la matriz»; JUB III.10.4. Se encontrarán más referencias a la paternidad solar en *Śatapatha Brāhmaṇa* I.7.2.11 (el Sol y la Tierra son los padres de todos los seres nacidos); Dante, *Paradiso* XXII.116 (el Sol es «el padre de cada vida mortal»); San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 21; *Mathnawī* I.3775; Plutarco, *Moralia* 368C, φῶς… γόνιμον.

En conexión con el «Conocedor del Campo» puede observarse que su «conjunción» (*samyoga*) con el «Campo» no es meramente cognitiva sino erótica: puesto que el sánscrito *jñā*, en su sentido de «reconocer como propio de uno», o de «poseer», corresponde al latín *gnoscere* y al inglés [y español] «conocer» en la expresión Bíblica «Jacob conoció a su esposa». Ahora bien, la manera solar de «conocer» (en todos los sentidos) es por medio de sus rayos, que son emitidos por el «Ojo»; y de aquí que en el ritual, donde el sacerdote representa a Prajāpati (el Sol en tanto que Padre-Progenitor), el sacerdote «miraba» formalmente a la esposa del sacrificador, «para inseminarla»; un rito metafísico que el antropólogo llamaría un ejemplo de «magia de la fertilidad». Ver también Coomaraswamy, «The Sunkiss», 1940.

[153] Para «estar presente» se emplea también el equivalente pāli del sánscrito *praty-upasthā*, «estar sobre»; y ésta es la expresión tradicional de acuerdo con la cual se dice que el Espíritu «toma su sede sobre» el vehículo corporal, que, por consiguiente, es llamado *adhiṣṭhānam*, «terreno de soporte» o «plataforma». El Gandharva es, originalmente, el Eros Divino y el Sol.

Vemos ahora el significado de las palabras de *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.9.28.5, «No digáis "del semen", sino "de lo que está vivo [en el semen]"»: «Es el Espíritu Providente [*prajñātman*, es decir, el Sol] quien aprehende y erige la carne» (*Kauṣitakī Upaniṣad* III.3); «El poder del alma, que está en el semen por la virtud del espíritu encerrado en él, modela el cuerpo» (*Summa Theologica* III.32.11). Así pues, al creer con Schiller que «es el Espíritu el que modela el cuerpo para sí mismo» (*Wallenstein*, III.13), el «primitivo» está de acuerdo con una tradición unánime y con la doctrina cristiana: «Spiritus est qui vivificat: caro non prodest quicquam» («es el espíritu el que vivifica; la carne no vale de nada», Juan 6:63)[154].

Se verá que el punto de vista trobriandés, de que el intercurso sexual solo no es un determinante de la concepción, sino sólo su ocasión, y que el «espíritu de los niños» entra en la matriz, es esencialmente idéntico a la doctrina metafísica de los filósofos y de los teólogos. La noción de que las «antiguas ideas folklóricas» se introducen en los contextos escriturarios, que se contaminan así con las supersticiones populares, invierte el orden de los acontecimientos; la realidad es que las ideas del folklore son la forma en la que los pueblos reciben y transmiten las doctrinas metafísicas. En su forma popular, una doctrina dada puede no haber sido comprendida siempre, pero mientras la fórmula se transmita fielmente permanece comprensible; en su mayor parte, las «supersticiones» no son meras ilusiones, sino fórmulas cuyo significado se ha olvidado y que, por consiguiente, se llaman insignificantes —a menudo, ciertamente, debido a que se ha olvidado la doctrina misma.

[154] Que San Juan esté hablando con referencia a una regeneración no excluye en modo alguno la aplicación a una generación; pues como insiste la teoría exegética, el sentido literal de las palabras de la escritura es también verdadero siempre, y es el vehículo de la significación trascendental.

La doctrina de Aristóteles de que «el hombre y el Sol generan al hombre» (*Física* II.2)[155], la de *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.10.4 y la del *Majjhima Nikāya*, puede decirse que combinan las teorías científicas y metafísicas del origen de la vida: y esto ilustra muy bien el hecho de que los puntos de vista científico y metafísico no son en modo alguno contradictorios, sino más bien complementarios. La debilidad de la posición científica no es que los hechos empíricos estén desprovistos de interés o utilidad, sino que estos hechos se consideran como una refutación de la doctrina intelectual. En realidad, nuestro descubrimiento de los cromosomas no explica en modo alguno el origen de la vida, sino que sólo nos dice más sobre su mecanismo. El metafísico, lo mismo que el primitivo, puede carecer por completo de curiosidad sobre los hechos científicos; éstos no pueden desconcertarle, pues como máximo sólo pueden mostrar que Dios se mueve «de manera aún más misteriosa de lo que hasta aquí habíamos supuesto».

Hemos tocado sólo unos pocos de los «motivos» del folklore. El punto principal que hemos querido mostrar es que el cuerpo integral de estos motivos representa un tejido consistente de doctrinas intelectuales interrelacionadas que pertenecen más a una sabiduría primordial que a una ciencia primitiva; y que para esta sabiduría sería casi imposible de concebir un origen popular, o incluso, en cualquier sentido común del término, un origen humano. La vida de la sabiduría popular recede hasta un punto en el que deviene indistinguible de la tradición primordial

[155] A la que corresponden también las palabras de una encantación Gaelica, «del seno del Dios de la vida, y de los cursos juntos» (Carmichael, *Carmina gadelica*, II.119). En Egipto, similarmente, «la vida era una emanación de la luz progenitiva y de la palabra creativa… El Sol, Râ, era el creador sobre todos los demás, y el medio de su poder creativo era su ojo, el "Ojo de Horus", y su voz, la "voz del cielo, el rayo"»; el Faraón era considerado como nacido, literalmente, del Sol y de una madre humana (Alexandre Moret, *Du Caractére religieux de la royauté pharaonique*, París, 1902, págs. 40, 41).

misma, con cuyas huellas estamos más familiarizados en las artes sacerdotal y real; y sólo en este sentido, y en modo alguno con cualesquiera implicaciones «democráticas», el saber del pueblo, expresado en su cultura, es realmente la palabra de Dios —*Vox populi vox Dei*[156].

[156] La incomprensión del pueblo es accidental más bien que esencial; «ellos comprenden por la fe» debido a que no son escépticos, ni moralistas. Por otra parte, el artista literario (Andersen, Tennyson, etc.) que no tiene escrúpulos a la hora de modificar su narrativa por razones estéticas o morales, a menudo la distorsiona (cf. Plutarco, *Moralia* 358F, sobre «los infundados pensamientos primeros de los poetas y literatos»); y así, en la transición «del ritual al romance», a menudo tenemos que preguntar, «¿hasta dónde comprendía realmente su material tal o cual autor?».

PINTURA CHINA EN BOSTON*

Éste es un arte monumental, informado por modos de pensamiento utilitarios, políticos, morales y religiosos —modos que en la civilización China no son (como lo son para nosotros) modelos independientes, sino partes de un todo que es una presencia total en todas sus partes. Estas obras de arte son los mapas de una Vía que los hombres han seguido. Pero nuestra educación vigente en la «apreciación» de las obras de arte no nos permitirá seguirla; pues nuestro acercamiento «estético» sólo puede compararse al de un viajero que, cuando ve una señal indicadora, procede a admirar su elegancia, después pregunta quién la hizo, y finalmente la arranca y se la lleva a casa para usarla como un ornamento de repisa.

En esta exposición no estamos viendo una colección de curiosidades, sino la evidencia de la vida interior de un pueblo. Productos, en primer lugar, de la contemplación, estas obras de arte fueron «teorías», es decir, visiones, antes de que fueran hechas; y una vez hechas, no son meras utilidades u ornamentos, sino «soportes de contemplación». En otras palabras, la obra de arte tradicional china es una significación; de qué, vamos a verlo ahora.

Son muchas las historias de las previsiones del artista. El carpintero, por ejemplo, explica qué «misterio» hay en su arte: «Primero reduzco mi mente a una absoluta quiescencia… Entro en un bosque de montaña,

* [Este ensayo se publicó en *The Magazine of Art*, XXXVII (1944), como un comentario a una exhibición en el Museum of Fine Arts, Boston.—ED.]

busco un árbol adecuado. El árbol contiene la forma requerida, que seguidamente es elaborada. Veo la cosa en el ojo de mi mente, y entonces me pongo a trabajar». El chino habría estado de acuerdo con Sócrates en que «nosotros no podemos dar el nombre de "arte" a algo irracional». Lo que nosotros podríamos llamar la espontaneidad en la pintura china, el artista chino lo atribuye a una comprensión de «las lágrimas y de la risa y de las figuras de las cosas» como ellas mismas se revelan a aquel cuyo corazón es «natural, sincero, benigno, y honesto». Lo que es esencial no es el accidente del genio, sino una humanidad pura. Uno se acuerda del dicho de Mencio, de que el uso correcto de las palabras es mucho más una cuestión de rectitud que del uso del diccionario; e, inversamente, del dicho de Platón, de que el mal uso de las palabras es el síntoma de una enfermedad del alma.

Éstas son pinturas, pero no debe suponerse que estamos pensando sólo en pinturas. Nosotros no habremos visto realmente las pinturas, sino sólo las habremos «mirado», si se nos ha malenseñado de tal manera que no podemos *ver* también el dibujo de un jardín o el de un bordado campesino. Como dice un crítico chino, por «arte se entiende el ritual, la música, el tiro con arco, la conducción de carros, la caligrafía, y los números… Aprender a pintar no es diferente de aprender a escribir». En todo caso, no son diferentes en China, donde ambos son medios de comunicación con pincel, y ambos son más o menos pictóricos.

El pintor estudia la naturaleza, salvaje o humana, con infinita paciencia. Esto no lo hace para ser capaz de contarnos lo que la naturaleza parece, sino lo que ella *es*. El pintor «contempla» el paisaje hasta que su significado, o idea, está claro para él; si pinta meramente las montañas como son, el resultado será solo una pieza de fotografía. No pinta su bambú de la «vida», sino que estudia los «verdaderos

contornos» de sus sombras arrojadas sobre una pared blanca por la luz de la luna. Un artista pintó una vez un bosque de bambú en rojo; cuando el patrón se quejó de que esto era «innatural», el pintor preguntó, «¿Ha visto usted alguna vez un bambú *negro*?».

El artista chino no sólo observa, sino que se *identifica* a sí mismo con el paisaje o con lo que quiera que tiene que representar. Se cuenta la historia de un famoso pintor de caballos que fue encontrado un día en su estudio rodando sobre su espalda como un caballo; al recordársele que podría devenir realmente un caballo, en adelante pintó siempre sólo Buddhas. Un icono se hace para que sea imitado, no admirado. De la misma manera, en la India se requiere que el imaginero se identifique en detalle con la forma que ha de ser representada. Ciertamente, una tal identificación es la meta de toda contemplación —alcanzada solamente cuando la distinción original entre el sujeto y el objeto se desvanece y queda sólo el conocimiento, en el que se sumergen el conocedor y lo conocido. Si esto nos parece extraño a nosotros, cuyo concepto del conocimiento es siempre objetivo, recordemos al menos que en el procedimiento medieval europeo también se presuponía una «identificación»; en palabras de Dante, «El que quiera pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo».

Todo esto implica una concentración, de la que dependerá la vitalidad de la obra acabada —«cuando el artista se fuerza desganadamente a trabajar y no llega a pintar desde las profundidades mismas de sus recursos, entonces su pintura es débil y blanda y carente de decisión». De la misma manera que en la India, el imaginero debe ser un contemplativo experto, y si en algo yerra el blanco, ello no se atribuye a la falta de pericia sino a la «laxitud» de su contemplación. Cuando se preguntó a un forjador de espadas chino si era su pericia, o algún método

particular, lo que le había dado su eminencia, respondió, «Fue la concentración. Si una cosa no fuera una espada, yo no lo notaría. Yo me servía de toda la energía que no usaba en otras direcciones para asegurar la mayor eficiencia en la dirección necesitada». Y de la misma manera que uno juzga una espada por su poder de corte, así en una buena pintura china nos impresiona la incisividad de la pincelada. El pincel del pintor es su espada; si nosotros no somos *tocados*, ello puede deberse a un fallo en la pincelada del pintor, o a nuestra propia insensibilidad y falta de inteligencia. Pero la mera reacción a los estímulos estéticos, es decir, una mera «irritabilidad» animal, no es suficiente. El toque debe tener significado para nosotros.

Leemos en un Jātaka la historia de un príncipe que sale a cabalgar por la montaña y ve «en las puntas de las ramas, en cada tela e hilo de araña, y en las puntas de los juncos, gotas de rocío que cuelgan como otras tantas sartas de perlas». Estas son palabras evocadoras que podrían haber sido escritas por un poeta chino. Pero más tarde el rocío se ha desvanecido. La comprensión de la transitoriedad, de que nada dura, aplicada al propio sí mismo de uno, la conmoción por la convicción de que «tal es la vida de los hombres», eso, y no la mera admiración de un esplendor más exquisito que el de Salomón en toda su gloria, es la experiencia real. Así pues, para el pintor chino, la naturaleza, de la que nuestra naturaleza humana no es sino una parte, está cargada de significado —*Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non posse;* y el crítico experto no espera menos de la obra de arte que de la naturaleza misma.

Por lo que los pintores chinos ponen en su obra puede aprenderse mucho de esas innumerables anécdotas, que forman una suerte de tesoro de la «estética» china. Ninguno es más famoso que Ku K’ai-chi (de

quien las «Admoniciones» del British Museum pueden ser un auténtico rastro). En un poema de Chi K'ang se decía que «el verso "Mi mano abarca las cinco cuerdas" es fácil de ilustrar; pero el verso "Mi ojo sigue a los gansos salvajes en su vuelo de regreso a casa" es difícil». Curiosamente, el tema del segundo verso se ha tratado a menudo con éxito en la India. Se dice que Ku K'ai-chi hizo su estudio en la cima de un alto pabellón, y que era a la vez literal y metafóricamente una «hombre de visión amplia»; lo cual nos recuerda los valores implícitos en la palabra budista pāli *pāsādika*, la forma adjetival de la palabra para «templo elevado» o «palacio», y que significa «sublime». Que el hombre era un conocedor en el sentido más alto es evidente por su comentario de su escape del naufragio cerca de la isla de «Tumbarota». «Verdaderamente», dice, «escapé de la muerte rompiendo el casco [del navío] que me entumbaba». Estos son los acentos de un Sócrates.

La conexión de la perfección con la muerte, implícita en la palabra *nirvāna* misma, se pone de manifiesto en la significación histórica del «escape» de Wu Tao-tze: se nos cuenta que había pintado en un muro una verdadera «pintura del mundo», para un patrón principesco, y que cuando estuvo hecha, y hubo sido debidamente admirada, Wu Tao-tze invitó al príncipe a seguirle, pues adentro había maravillas más grandes que las de afuera (cf. Romanos 1:20). Abrió una puerta en el muro liso y entró; pero la puerta se cerró detrás de sus talones, y el príncipe no pudo descubrir siquiera donde había estado. Esto es, por supuesto, una pieza de folklore; pero los motivos folklóricos son fórmulas metafísicas, y será fácil para el lector, o debería serlo, ver lo que se significa.

¿En qué sentido es religiosa la pintura china?. Aquí, por supuesto, debemos usar la palabra de una manera general, sin diferenciar entre metafísica (llamada «misticismo» por muchos escritores), religión y

filosofía. El modelo social de la vida china, dominado por el concepto de la «buena forma», es confucionista en lo principal, y podría ser llamado secular a no ser por el elemento esencial del «culto a los antepasados», por cuyo medio el individuo se libera de sí mismo y se transforma, en un grado muy amplio, debido a su sentido de conexión y de unidad con los poderes invisibles. Sin embargo, en la presente exposición apenas si se toca el arte estrictamente confucionista del retrato funerario. En la cultura china, o en cualquier otra cultura tradicional como un todo, nosotros no podemos distinguir realmente entre la cultura y la religión; están tan inseparablemente entretejidas como lo está la figura de una obra de arte con su significación. La más antigua religión de china era un culto sacrificial del Cielo y de la Tierra, los progenitores universales; sus rastros sobreviven en los bronces rituales y en jades arcaicos, en los ritos agrarios en los que todavía participaron los últimos emperadores, y en algunos de los motivos del arte folklórico. Pero en conexión con la pintura, y para los propósitos presentes, sólo necesitamos considerar el taoísmo y el budismo, el primero de origen nativo, el segundo de origen indio.

Las pinturas budistas se reconocen fácilmente. La más antigua, y quizás la más importante de las expuestas, es una representación del Buddha entronizado en gloria sobre la cima del Pico del Buitre, predicando la Ley, o la Norma Trascendente, a los Bodhisattvas asambleados y a las deidades guardianas del universo entero. La escultura budista primitiva había sido más intensa; aquí el estado de espíritu prevaleciente es de grandeza y de serenidad; en obras budistas mucho más recientes la iconografía deviene un hábito y pierde mucho de su vida, pero aquí las experiencias estética y religiosa son todavía indivisibles, y el corazón del espectador se «expande con una poderosa comprensión», para citar una inscripción sólo un poco más antigua.

En el siglo sexto, cuando el budismo había devenido ya una religión institucional y de la corte, vino a China un maestro budista indio que enseñó la futilidad de las prácticas externas y fundó una escuela de «contemplación abstracta». Para Bodhidharma el Buddha no es una persona sino un principio, inmanente dentro de vosotros, y sólo ahí puede ser encontrado. La Vía de Bodhidharma es la del antiguo yoga indio, y del sánscrito *dhyāna* (contemplación) se derivan el chino ch'an y el japonés zen, como las designaciones de una vía que había de ejercer una influencia transformadora no sólo sobre el budismo en China como una religión, sino también sobre el arte y la literatura. Fue como si la *Nube de Inconocimiento* [*Cloud of Unknowing*] hubiera devenido la fuerza dominante a la hora de señalar una nueva dirección a la vida, y en la creación de una nueva concepción del arte, de la que William Blake podría ser considerado el representante occidental típico. Una idea de esta dirección puede colegirse del dicho del maestro Ch'an Hsueng-Feng, quien, al ver a unos monos pequeños jugando, observó que «incluso esas pequeñas criaturas tienen sus pequeños espejos de Buddha en sus corazones». ¿No había hecho voto el Bodhisattva Avalokiteśvara (el chino Kwanyin) de que él —o ella— no devendría «absconditus» hasta que la última hoja de hierba se hubiera liberado? ¿Podemos nosotros admirarnos entonces ante la pintura de una hoja de hierba con comprensión? ¿Era en vano que San Francisco de Asís predicara a una congregación de pájaros?.

El movimiento ch'an en China ha sido llamado «romántico». En un contexto Europeo, esto podría parecer que implica un romanticismo, una vía de «escape». El concepto de «liberación», ciertamente, implica necesariamente la idea de un «escape»; y su sentido literal es el de «-desvestirse un vestido». En metafísica el escape es del propio sí mismo

de uno, el manto en el que nuestro sí mismo está oculto y por el que está confinado; pero esto es para encontrar el Sí mismo real de uno, y ello requiere una *askesis* más bien que una vida de mayor confort o de mayor facilidad. La distinción entre lo que podría llamarse el romanticismo clásico del oriente y el romanticismo sentimental europeo del siglo diecinueve, difícilmente podría expresarse mejor que en las palabras de un Lama Tibetano: «Las únicas aventuras conmovedoras en las que se embarcan los héroes que las gentes admiran son las de una orden espiritual».

El concepto moderno de una «conquista de la naturaleza» (a saber, «la conquista del destino y la derrota de Dios» por el artista emancipado de H.M. Kallen) jamás podría haber sido formulado en Asia. Allí el hombre ha sentido siempre el parentesco de toda la vida, y ha buscado establecer no tanto un gobierno de las otras vidas como una armoniosa simbiosis. Esto no connota la sentimentalidad del «amante de la naturaleza» moderno, sino más bien la del que se siente a sí mismo en casa con la naturaleza; simpatiza con las vidas de los animales, los árboles, las montañas, y los ríos por lo que ellos son en sí mismos, más bien que por lo que ellos son para él. Su actitud no refleja tampoco la consideración supuestamente budista de que lo que es ahora el alma del saltamontes pudo haber habitado una vez el cuerpo de un rey; en este sentido literal, la noción de una «reencarnación» es una concepción errónea. Para el budismo como para el hinduismo (aparte de las expresiones parabólicas y de los malentendidos populares), de la misma manera que para Platón o Plutarco, no hay ningún «alma» individualmente constante, la misma de un momento a otro, sino sólo un «devenir» que consiste en una sucesión de experiencias; aún menos podría concebirse una individualidad constante que pudiera renacer en esta tierra en una misma identidad después de la muerte. La concepción

del parentesco es mucho más profunda que esto: es el «alma del alma», o el «espíritu», el que es una y la misma vida o luz indivisa en todas las cosas vivas «hasta las hormigas». Es esto, y no «mi» vida lo que se reencarna —*ma non distingue l'un dall'altro ostello*. Así pues, toda la creación es una familia; y quienquiera que es irresponsable hacia la naturaleza más profunda de un animal o de un árbol es irresponsable hacia su propio Hombre Interior. Quienquiera que desprecia a otro, se desprecia a sí mismo. En las palabras de John Donne: «Ningún hombre es una isla, entero por sí mismo; cada hombre es una pieza del continente, una parte del total; si una tierra fuera tragada por el mar, o si lo fuera un promontorio, o si lo fuera una heredad de tus amigos o tuya propia, Europa quedaría empequeñecida; todo hombre que muere me disminuye, debido a que yo estoy implícito en la humanidad».

Pero no debemos suponer que el movimiento ch'an, con todas su consecuencias, fuera de un origen exclusivamente budista. China pudo absorber las ideas indias debido a que ya las poseía. El ch'an está al menos tan profundamente enraizado en el taoísmo de Lao-tzu y Chuang-tzu como lo está en el yoga indio. China pudo asimilar la «influencia» india, como nuestra propia Edad Media pudo asimilar el pensamiento islámico, debido a que ya tenía su esencia en sí misma. Si nosotros no podemos asimilarla, o sólo podemos asimilarla con gran dificultad, puesto que la encontramos «exótica» o «misteriosa», ello no es a causa de *su* inhumanidad, sino a causa de que nuestras propias tradiciones han sido cortadas de raíz, dejándo*nos* a la deriva.

Los inmortales taoístas (*hsien*) son literalmente «hombres de las montañas», de la misma manera que los antiguos rishis indios, a quienes corresponden, eran hombres del bosque; y a ambos, les parecía «imposible que obtuviera la salvación alguien que vive en una ciudad

cubierta de polvo», y que (en las palabras de Blake) «se hacen grandes cosas cuando los hombres y las montañas se encuentran». En los contextos tradicionales, el «polvo» denota y connota a la vez; la «ciudad» y el «polvo» tienen ambos un *double entendre;* nuestros ojos se ciegan con el «polvo». No imaginemos que el «mundo» chino era mucho mejor que el nuestro; allí también había «pasión, mala voluntad y engaño». Su mundo puede no haber diferido moralmente del nuestro; pero sin embargo era un mundo diferente, debido justamente a que todos los hombres en él, cualquiera que fuera su carácter propio, aceptaban la validez de un ideal ultramundanal que nosotros negamos.

El espíritu de la pintura ch'an, en el polo opuesto del romanticismo sentimental del siglo diecinueve europeo, es esencialmente taoísta en su evitación de las falacias patéticas. Chuang-tzu había dicho, «Los caballos tienen pezuñas para que les lleven sobre la escarcha y la nieve; pelo para protegerles del viento y del frío. Comen hierba y beben agua y saltan sobre sus patas en las praderas. Tal es la naturaleza real de los caballos. Con esto hacen sólo lo que sus disposiciones naturales mandan. Los establos palaciegos no son de ninguna utilidad para ellos». Un milenio después el autor de un tratado sobre pintura animal escribió:

> El caballo se usa como un símbolo del cielo, pues su sereno paso prefigura la serena moción de las estrellas; el toro, que sostiene mansamente su pesado yugo, es un símbolo adecuado de la sumisa tolerancia de la tierra. Pero los tigres, leopardos, ciervos, jabalíes, venados y liebres —criaturas que no pueden adaptarse a la voluntad del hombre— a éstos el pintor los elige en razón de sus caprichosos retozos y veloces y asustadizas evasiones, los ama como cosas que buscan la desolación de las grandes llanuras y las glaciales nieves, como criaturas a las que no se les sujetará con una brida ni se les atará por la pata. El pintor se pondría a pintar el galante esplendor de su zancada; haría esto, y nada más.

Los «Seis Cánones de Hsieh Ho», (ca. 500), (Hsieh Ho era él mismo un pintor), han permanecido desde su formulación el fundamento de la crítica y de la apreciación china. De éstos, el primero y el más esencial, el *ch'i-yün shēng-tung*, traducido tan literalmente como es posible por «espíritu-reverberación (u operación), (en) vida-movimiento», implica que no es la mera apariencia lo que un verdadero pintor busca representar, sino la forma animadora que ella revela. Por consiguiente, se nos dice que los grandes pintores de antaño «pintaban la idea (*i*) y no meramente la figura (*hsing*) de las cosas», mientras que en la crítica adversa se decía que «la apariencia (*hsing*) guardaba parecido, pero la reverberación era débil». La intención es «pintar lo que es divino (*shēn*) en las cosas por medio de la apariencia» y «si vosotros concentráis vuestro propio (*shēn*), entonces él perfecciona la obra».

La palabra *ch'i* la hemos traducido arriba por «espíritu». Preguntado en qué destacaba, el filósofo Mencio respondió, «Yo conozco las palabras, soy un experto en el cultivo de mi vasto *ch'i*». A la pregunta, «¿Qué es eso?» respondió, «Difícil de decir; su naturaleza es, que al ser cultivado con sinceridad y sin violencia, entonces es grandísimo, adamantino, y llena todo esto entre el cielo y la tierra». El *ch'i* corresponde al *prāṇa* indio, el Soplo inmanente —«Verdaderamente, es el Soplo el que brilla en todas las cosas»— pues «Este Brahma que brilla cuando nosotros vemos u oímos o pensamos, y que entonces está "vivo" en nosotros», es «el único veedor, oidor, pensador, etc., él mismo invisible, inaudito, impensable dentro de vosotros».

El mundo es una teofanía, una epifanía de cosas invisibles en sí mismas: y así debe ser toda obra de arte, una imitación de la naturaleza en su manera de operación, «donde están unidos lo terrenal y lo celestial,

lo humano y lo divino», como lo expresa el misal. En las palabras del arqueólogo Asirio Walter Andrae, «hacer la verdad primordial inteligible, hacer lo inaudito audible, enunciar la palabra primordial, tal es la tarea del arte, o ello no es arte». Es por modelos tales como éstos por lo que el visitante de una exposición de pinturas chinas debería guiarse; no debería preguntarse, «¿cuánto me gusta ésta o aquella obra?» o «¿es correcta la atribución?» sino «¿qué está diciendo el pintor? ¿le he escuchado yo?».

SÍNTOMA, DIAGNOSIS, Y RÉGIMEN[*]

Las características prominentes de nuestro mundo en un estado de caos son el desorden, la incertidumbre, la sentimentalidad, y la desesperación. Nuestra confortable fe en el progreso se ha desmoronado, y ya no estamos tan completamente seguros de que el hombre pueda vivir sólo de pan. Es un mundo de «realidad empobrecida», un mundo en el que nosotros seguimos viviendo como si la vida fuera un fin en sí misma y no tuviera ningún significado. Como artistas y estudiosos del arte, y como conservadores de museos, nosotros somos una parte de este mundo y en parte responsables de él. Nuestro punto de vista es uno de sus síntomas —una palabra siniestra, pues el síntoma implica la enfermedad. Sin embargo, los síntomas proporcionan una base para la diagnosis, nuestro único recurso cuando se ha descuidado la prognosis. Describamos los síntomas, preguntemos de qué condición mórbida son ellos un indicio, y prescribamos un remedio.

Las anormalidades sintomáticas según nuestro punto de vista colegiado incluyen la asumición de que el arte es un comportamiento esencialmente estético, es decir, sensacional y emocional, una pasión que se sufre más bien que un acto que se cumple; nuestro interés dominante en el estilo, y nuestra indiferencia hacia la verdad y hacia el significado de las obras de arte; la importancia que damos a la personalidad del artista; la noción de que el artista es un tipo especial de hombre, contraria a la de que todo hombre es un tipo especial de artista; la distinción que hacemos entre arte fino y arte aplicado, y la idea de que la naturaleza a la que el arte debe ser fiel no es la Naturaleza Creativa, sino nuestro propio entorno inmediato, y más especialmente, nosotros mismos.

[*] [Este ensayo se publicó por primera vez en el *College Art Journal*, II (1943), y se reimprimió en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

Dentro y fuera de las salas de clase, nosotros usamos mal las palabras, tales como «forma», «ornamento», «inspiración», e incluso «arte». Nuestras preocupaciones naturalistas y nuestro prejuicio histórico nos hacen imposible penetrar las artes del pueblo y del hombre primitivo, cuyos diseños admiramos pero cuyos significados ignoramos debido a que los términos abstractos del mito son enigmáticos para nuestro acercamiento empírico. Nuestros artistas están «emancipados» de cualquier obligación hacia las verdades eternas, y han abandonado a los mercaderes la satisfacción de las necesidades presentes. Nuestro arte abstracto no es una iconografía de las formas trascendentales, sino la pintura realista de una mentalidad desintegrada. Nuestro jactancioso nivel de vida es cualitativamente indigno de consideración, por muy imponente que sea cuantitativamente. Y lo que es, quizás, el síntoma más significativo y la evidencia de nuestra enfermedad es el hecho de que hemos destruido los fundamentos vocacionales y artísticos de todas las culturas tradicionales que nuestro contacto ha infectado.

Llamamos anormales a estos síntomas porque, cuando se ven en su perspectiva histórica y mundial, las asumiciones de las que son una consecuencia son efectivamente peculiares, y opuestas casi en cada detalle a las de las demás culturas, y particularmente a las de las culturas cuyas obras más admiramos. Que nosotros admiremos la construcción románica —una «arquitectura sin desagüe»— al mismo tiempo que despreciamos el espíritu de la «Edad Obscura» es completamente anómalo; nosotros no vemos que puede ser la deficiencia de nuestra mentalidad el que nuestra construcción sea un «desagüe sin arquitectura».

Todos estos síntomas apuntan a una enfermedad profundamente arraigada: en primer lugar, la diagnosis debe ser la de ignorancia. Por ignorancia, por supuesto, nosotros no entendemos una ignorancia de los hechos, de los que nuestras mentes están atestadas, sino una ignorancia de los principios a los que todas las operaciones pueden reducirse, y deben reducirse si han de ser comprendidas. La nuestra es una cultura nominalista; para nosotros, nada que nosotros no podamos agarrar con nuestras manos, u «observar» de cualquier otro modo, es «real». Nosotros entrenamos al artista, no para pensar, sino para observar; el nuestro es «un rencor despectivo de la inmortalidad». En el séquito de esta ignorancia fundamental sigue el egotismo (*cogito ergo sum*, *ahaṃkāra*, οἴησις), la codicia, la irresponsabilidad, y la noción de que el trabajo es un mal y la cultura un fruto de la ociosidad, mal llamada «pasatiempo». Los griegos distinguían muy acertadamente entre el «pasatiempo» (σχολή) y una «cesación» (παῦσις); pero nosotros, que confundimos estos dos, y que encontramos la noción de un «trabajo de pasatiempo», es decir, un trabajo que requiere nuestra atención indivisa (Platón, *República* 370B), muy extraña, estamos no obstante acertados al llamar a nuestras fiestas «vacaciones», es decir, tiempos de vacuidad.

La nuestra es, además, una enfermedad de esquizofrenia. Nosotros somos capaces de formular sobre una obra de arte dos preguntas *separadas*, «¿Para qué es?» y «¿Qué significa?». Es decir, de separar la figura de la forma, el símbolo de la referencia, y la agricultura de la cultura. El hombre primitivo, cuyo trabajo manual muestra un «equilibrio polar de lo físico y lo metafísico», no hubiera podido formular estas preguntas por separado. Aún hoy día el indio americano no puede comprender por qué nos interesan sus cantos y su ritual, si nosotros no podemos usar su contenido espiritual. Platón consideraba indigno de los hombres libres, y la habría excluido de su estado ideal, la

práctica de cualquier arte que sirviera sólo a las necesidades del cuerpo. Y hasta que nosotros no pidamos al artista y al manufacturero, que son naturalmente uno y el mismo hombre, productos diseñados para servir a las necesidades del cuerpo y del alma a uno y el mismo tiempo, el artista permanecerá un playboy, el manufacturero un proveedor, y el trabajador un snob que no anhela nada mejor que una porción más grande de las migajas que caen de la mesa del rico.

Pasamos ahora al régimen. Administrar una medicina puede requerir coraje cuando la tarea del médico depende de la buena voluntad del paciente. Cuestionar la validez de la distinción entre arte fino y arte aplicado, o entre el artista y el artesano, es cuestionar la validez de «ese monstruo de desarrollo moderno, el estado financiero-comercial», del que dependen ahora para su subsistencia tanto el artista como el maestro. No obstante, al dirigirse a un cuerpo de educadores y de conservadores, se debe insistir en su responsabilidad con respecto a la enseñanza de la verdad sobre la naturaleza del arte y la función social del artista.

Esto implicará, entre otras cosas, la repudiación de la opinión de que el arte es en algún sentido especial una experiencia estética. Las reacciones estéticas no son nada más que la «irritabilidad» del biólogo, que nosotros compartimos con la ameba. Pues mientras nosotros hagamos del arte una experiencia meramente estética o podamos hablar seriamente de una «contemplación estética desinteresada», será absurdo pensar en el arte como algo que pertenece a las «cosas más elevadas de la vida». La función del artista no es simplemente agradar, sino presentar un «algo que debe conocerse» de tal manera que deleite cuando se vea o se escuche, y expresarlo de tal modo que sea convincente. Debemos dejar claro que no es el artista, sino el hombre, el que tiene a la vez el derecho y el deber de elegir el tema; que el artista no tiene licencia para

decir algo que en sí mismo no merece ser dicho, por muy elocuentemente que lo diga; y que sólo por su sabiduría como hombre puede el artista saber lo que merece ser dicho o hecho. El arte es un tipo de conocimiento con el que nosotros sabemos *cómo* hacer nuestro trabajo (*Summa Theologica* I.2.57.3), pero no nos dice *lo que* nosotros necesitamos, y por consiguiente *lo que* debemos hacer. Así pues, debe haber una censura de la manufactura; y si nosotros repudiamos una censura ejercida por «guardianes», es incumbencia nuestra enseñar a nuestros pupilos, ya sean manufactureros o clientes, que es responsabilidad suya ejercer una censura colectiva, no sólo de las calidades, sino así mismo de los tipos de manufactura[157].

Nuestra obligación requiere al mismo tiempo un cambio de método radical en nuestra interpretación del lenguaje del arte. Nadie negará que el arte es un medio de comunicación mediante signos o símbolos. Nuestros métodos de análisis vigentes son interpretaciones de estos signos en su sentido invertido, es decir, como expresiones psicológicas, como si el artista no tuviera nada mejor que hacer que una exposición de sí mismo a su vecino o de su vecino a sí mismo. Pero las «personalidades» son interesantes sólo para sus poseedores, o, como mucho, para un estrecho círculo de amigos; y no es la voz del artista sino la voz del monumento, la demostración de un *quod erat demonstrandum*, lo que nosotros queremos escuchar[158].

---

[157] «El error crucial es sostener que nada es más importante que nada, que no puede haber ningún orden de bienes, y ningún orden en el reino intelectual», R. M. Hutchins, *Education for Freedom* (Baton Rouge, La., 1943), p. 26.

[158] «Un pensamiento ha guiado la mano del artesano o del artista: pensamiento de utilidad… pensamiento religioso… lo que el arqueólogo busca en el monumento, es la expresión de un pensamiento». G. de Jerphanion, *La Voix des monuments* (París, 1930), págs. 10-16.

El historiador del arte no es un hombre tan completo como el antropólogo. El primero es muy a menudo indiferente a los temas, mientras que el segundo está buscando algo que no está en la obra de arte como si estuviera en un lugar, ni en el artista como si fuera una propiedad privada, sino hacia lo cual una obra de arte es un indicador. Para él, los signos, que constituyen el lenguaje de un arte significante, están llenos de significados; en primer lugar, preceptivos, que nos mueven a hacer esto o aquello, y en segundo lugar, especulativos, es decir, referentes de la actividad hacia su principio. Esperar menos que esto del artista es construirle una torre de marfil. Un habitáculo tal puede convenirle por el momento; pero en tiempos de fuerza mayor nosotros ya no podemos proporcionar tales lujos; y si permanece en su torre, holgándose en su irresponsabilidad, e incluso si muriera de indigencia, puede ser que nadie lo lamente ni le honre. Pues si el artista no puede interesarse en algo más grande que él mismo o su arte, si el patrón no le pide productos hechos bien y verdaderamente para el buen uso de la totalidad del hombre, hay poca perspectiva de que el arte afecte alguna vez de nuevo a las vidas de algo más que esa fracción infinitesimal de la población que se preocupa del tipo de arte que tenemos, y que sin ninguna duda, merecemos. No puede haber ninguna restauración del arte a su posición verdadera, como el principio del orden que gobierna la producción de utilidades, si no hay un cambio de mente, tanto por parte del artista como por parte del cliente, suficiente para llevar a cabo una reorganización de la sociedad sobre la base de la vocación, esa forma en la que, como decía Platón, «se hará más, y se hará mejor, y más fácilmente que de cualquier otra manera».

SIMBOLISMO TRADICIONAL

Metodología

EL SIMBOLISMO LITERARIO*

«¡Cierto! Allah no desdeña acuñar ni siquiera la similitud de un cínife».
Corán II.26

Las palabras nunca son insignificantes por naturaleza, aunque pueden usarse irracionalmente para propósitos meramente estéticos y no artísticos: de primera intención, todas las palabras son signos o símbolos de referentes específicos. Sin embargo, en un análisis del significado, debemos distinguir entre la significación literal y categórica o histórica de las palabras y el significado que es inherente a sus referentes primarios: pues aunque las palabras son signos de cosas, también pueden escucharse o leerse como símbolos de lo que estas cosas mismas implican. Para lo que se llama los propósitos «prácticos» (los intercambios comerciales) la referencia primaria basta; pero cuando estamos tratando de teoría, la segunda referencia deviene la importante. Así, todos nosotros sabemos lo que se quiere decir cuando se nos ordena, «levante su mano derecha»; pero cuando Dante escribe «y por lo tanto la escritura condescendió a vuestra capacidad, asignando mano y pie a Dios, con otro significado…» (*Paradiso* IV.43, cf. Filón, *De somniis* I.235), percibimos que en ciertos contextos «mano» significa «poder». De esta manera, el lenguaje deviene no meramente indicativo, sino también expresivo, y nosotros comprendemos que, como dice San Buenaventura, «el [lenguaje] nunca expresa excepto por medio de una

* [Publicado por primera vez en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943), esta exposición se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

semejanza» (*nisi mediante specie*, *De reductione artium ad theologiam* 18). Así Aristóteles, «incluso cuando uno piensa especulativamente, uno debe tener alguna imagen mental con la que pensar» (*De anima* III.8). Tales imágenes no son en sí mismas los objetos de la contemplación, sino «los soportes de la contemplación».

Sin embargo, la «semejanza no necesita implicar un parecido visual; pues al representar ideas abstractas, el símbolo está «imitando», en el sentido de que todo arte es «mimético», algo invisible. De la misma manera que cuando nosotros decimos «el hombre joven es un león», así en todas las figuras de pensamiento, la validez de la imagen es de verdadera analogía, más bien que de verosimilitud; como dice Platón, no es un mero parecido (ὁμοιότης) sino una exactitud o adecuación real (αὐτὸ τὸ ἴσον) lo que nos recuerda efectivamente al referente propuesto (*Fedón* 74 sigs.): pues la posición pitagórica es que la verdad y la exactitud (κατόρθωσις, *recta ratio*) en una obra de arte es una cuestión de proporción (ἀναλογία, Sextus Empiricus, *Adversus dogmaticos* I.106); en otras palabras, la verdadera «imitación» no es una reproducción aritmética, sino que «por el contrario, una imagen, si ha de ser efectivamente una "imagen" de su modelo, debe ser enteramente "semejante" a él» (*Crátilo* 432B).

El simbolismo adecuado puede definirse como la representación de una realidad de un cierto nivel de referencia por una realidad correspondiente de otro: como, por ejemplo, en Dante, «Ningún objeto de los sentidos, en la totalidad del mundo, es más digno de ser hecho un tipo de Dios que el sol» (*Convito* III.12). Nadie supondrá que Dante fue el primero en considerar al sol como un símbolo adecuado de Dios. Pero no hay error más común que atribuir a una «imaginación poética» individual el uso de lo que son realmente los símbolos y los términos

técnicos tradicionales de un lenguaje espiritual que trasciende toda confusión de lenguas y que no es peculiar a ningún tiempo o lugar. Por ejemplo, «una rosa, cualquiera que sea su nombre (ya sea inglés o chino), olerá siempre bien», o considerada como un símbolo puede tener un sentido constante; pero que ello sea así depende de la asumición de que hay realmente realidades análogas sobre niveles de referencia diferentes; es decir, que el mundo es una teofanía explícita, «como arriba, así abajo»[159]. En otras palabras, los símbolos tradicionales no son «convencionales» sino que «se dan» con las ideas a las que corresponden; por consiguiente, se hace una distinción entre el *simbolismo que sabe* y *el simbolismo que busca*, en la que el primero es el lenguaje de la tradición universal, y el segundo el de los poetas individuales y auto-expresivos a quienes a veces se llama «Simbolistas»[160]. De aquí también la necesidad primaria de la exactitud (ὀρθότης, *integritas*) en nuestra iconografía, ya sea en la imaginería verbal o visual.

Se sigue que si nosotros hemos de comprender lo que la escritura expresiva intenta comunicar, no podemos tomarla sólo literal o históricamente, sino que debemos estar preparados para interpretarla «hermenéuticamente». Muy a menudo, acontece que en alguna secuencia de libros tradicionales se llega al punto en que uno se pregunta si tal o

[159] [Cf. *Mathnawī* I.3454 sigs.].

[160] Una distinción «entre el símbolo subjetivo de la asociación psicológica y el símbolo objetivo de significado preciso… implica alguna comprensión de la doctrina de la analogía» (Walter Shewring en el *Weekly Review*, 17 de Agosto de 1944). Lo que implica «la doctrina de la analogía» (o, en el sentido Platónico, de la «adecuación», ἰσότης) es que «una realidad de un cierto orden puede ser representada por una realidad de otro orden, y ésta es entonces un *símbolo* de aquella», René Guénon, «Mitos, misterios y símbolos», *Le Voile d'Isis*, XL (1935), 386. En este sentido un símbolo es un «misterio», es decir, algo que hay que comprender (Clemente de Alejandría, *Miscellanies* II.6.15). «Ohne Symbole und Symbolik gibt es Keine Religion» (H. Prinz, *Altorientalische Symbolik*, Berlín, 1915, p. 1).

cual autor, cuya estimación de un episodio dado es confusa, ha comprendido su material o sólo está jugando con él, algo así como los literatos modernos juegan con su material cuando escriben lo que se llaman «cuentos de hadas», y a quienes pueden aplicarse las palabras de Guido d'Arezzo, «Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia». Pues como Platón preguntaba hace mucho tiempo, «¿Sobre qué le hace a uno tan elocuente el Sophista?» (*Protágoras* 312E).

El problema se presenta al historiador de la literatura en conexión con las secuencias estilísticas del mito, la épica, el romance, y la novela y poesía moderna, cuando, como acontece a menudo, encuentra episodios o frases recurrentes, y similarmente en conexión con el folklore. Un error muy común es suponer que la forma «verdadera» u «original» de una historia dada puede reconstruirse por una eliminación de sus elementos milagrosos y supuestamente «fantásticos» o «poéticos». Sin embargo, es precisamente en estas «maravillas», por ejemplo en los milagros de la Escritura, donde están inherentes las verdades más profundas de la leyenda; la filosofía, como afirma Platón —a quien Aristóteles seguía en este respecto— comienza en la maravilla. El lector que ha aprendido a pensar en los términos de los simbolismos tradicionales se encontrará provisto de medios de comprensión, de crítica, y de delectación insospechados, y de un modelo por el que puede distinguir entre la fantasía individual de un literato y el uso exacto de las fórmulas tradicionales por un cantor instruido. Puede llegar a comprender que no hay ninguna conexión entre la novedad y la profundidad; que cuando un autor ha hecho una idea suya propia puede emplearla de manera completamente original e inevitablemente, y con el mismo derecho que el hombre a quien ella se presentó por primera vez, quizás antes de la aurora de la historia.

Así, cuando Blake escribe, «Yo te doy la punta de una cuerda de oro, sólo enróllala en una bola; Ella te conducirá a la puerta del cielo Construida en la muralla de Jerusalén», no está usando una terminología privada sino una terminología cuyo rastro puede seguirse hacia atrás en Europa a través de Dante (*questi la terra in sè stringe*, *Paradiso* I.116), los Evangelios («Ningún hombre viene a mí, excepto que el Padre… tire de él», Juan 6:44, cf. 12:32), Filón, y Platón (con su «única cuerda de oro» a la que nosotros, las marionetas humanas, debemos agarrarnos y por la que debemos ser guiados, *Leyes* 644) hasta Homero, donde es Zeus quien puede tirar de todas las cosas hacia sí mismo por medio de una cuerda de oro (*Ilíada* VIII.18 sigs., cf. Platón, *Teeteto* 153). Y no sólo es en Europa donde el símbolo del «hilo» ha sido corriente durante más de dos milenios; también se encuentra en contextos islámicos, hindúes, y chinos. Así leemos en Shams-i-Tabrīz, «Él me dio la punta de un hilo… "Tira", dijo "para que yo pueda tirar: y no lo rompas en el tirón"», y en Hāfiz, «guarda tu punta del hilo, para que él guarde su punta»; en el *Śatapatha Brāhmaṇa*, ese Sol es el amarre al que todas las cosas están atadas por el hilo del espíritu, mientras que en la *Maitri Upaniṣad* la exaltación del contemplativo se compara al ascenso de una araña por su hilo; Chuang-tzu nos dice que nuestra vida está suspendida de Dios como si fuera por un hilo, que se corta cuando morimos. Todo esto se relaciona con el simbolismo del tejido y del bordado, los «juegos de cuerda», la cordelería, la pesca con sedal y la caza con lazo; y con el del rosario y el collar, pues, como nos recuerda la *Bhagavad Gītā*, «todas las cosas están encordadas en Él como hileras de gemas en un hilo»[161].

[161] Para un examen sumario de la doctrina del «hilo del espíritu» (*sūtrātman*) y algunas de sus implicaciones, ver Coomaraswamy, «La Iconografía de los "Nudos" de Durero y la "Concatenación" de Leonardo», 1944.

También podemos decir con Blake, que «si el espectador pudiera entrar en estas imágenes, acercándose a ellas en el carro de fuego del pensamiento contemplativo… entonces sería feliz». Nadie supondrá que Blake inventó el «carro de fuego» o que lo encontró en alguna otra parte que en el Antiguo Testamento; pero algunos pueden no haber recordado que el simbolismo del carro lo usa también Platón, y en los libros indios y chinos. Los caballos son los poderes sensitivos del alma, el cuerpo del carro nuestro vehículo corporal, el auriga el espíritu. Por consiguiente, el símbolo puede considerarse desde dos puntos de vista; si a los caballos, completamente indómitos, se les deja ir donde quieran, nadie puede decir donde será esto; pero si pueden ser dominados por el auriga, se llegará al destino que el auriga quiere. Justamente así, hay igualmente dos «mentes», una divina y otra humana; e igualmente así, hay también un carro de fuego de los dioses, y un vehículo humano, uno destinado para el cielo, el otro para la obtención de fines humanos, «cualesquiera que éstos puedan ser» (*Taittirīya Saṁhitā* V.4.10.1). En otras palabras, desde un punto de vista, la incorporación es una humillación, y desde el otro una procesión real. Consideremos aquí solamente el primer caso. Los castigos tradicionales (por ejemplo, la crucifixión, el empalado, la desollación) se basan en analogías cósmicas. Uno de estos castigos es el del acarreado: a quienquiera que, como un criminal, se lo acarrea por las calles de una ciudad pierde su honor y todos sus derechos legales; la «carreta» es una prisión móvil, y el «hombre acarreado» (*rathita*, *Maitri Upaniṣad* IV.4) un prisionero. Por eso, en el *Lancelot* de Chrétien de Troyes, el Caballero de la Carreta retrocede y retrasa subir a la carreta, aunque es para llevarle en la vía del cumplimiento de su gesta. En otras palabras, el Héroe Solar retrocede de su tarea, que es la liberación de la Psyche (Guénévere, Ginebra), que está prisionera de un mago en un castillo más allá de un río que sólo puede cruzarse por el «puente de la espada». Este puente mismo es otro símbolo tradicional; no es un

invento del cuentacuentos, sino el «Bergantín del Terror» y la «vía de filo espada» del folklore occidental y de la escritura oriental[162]. La «vacilación» corresponde a la de Agni a la hora de devenir el auriga de los dioses (*Ṛg Veda Saṁhitā* X.51), a la bien conocida vacilación del Buddha a la hora de poner en movimiento la Rueda de la Ley, y al «si es posible, pase de mí este cáliz» de Cristo; es la vacilación de cada hombre, que no quiere tomar su cruz. Y por *eso* Guénévere, cuando Lancelot ha cruzado el puente del filo de la espada descalzo y la ha liberado, le reprocha amargamente por su tardanza y su demora aparentemente trivial en subir a la carreta.

Tal es la «comprensión» de un episodio tradicional, que un autor de conocimiento ha vuelto a contar, no para divertirse sino para instruir; contar historias sólo para divertirse pertenece a edades posteriores en las que se prefiere la vida del placer a la vida de la actividad o de la contemplación. De la misma manera, todo folklore y cuento de hadas genuino puede «comprenderse», pues las referencias son siempre metafísicas; el tipo de «Los Dos Magos», por ejemplo, es un mito de la creación (cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.4., «ella devino una vaca, él devino un toro», etc.); John Barleycorn es el «dios que muere»; la manzana de Blancanieves es el «fruto del árbol»; sólo con las botas de siete leguas puede uno atravesar los siete mundos (como Agni y el Buddha); es a Psyche a quien el Héroe rescata del Dragón, y así sucesivamente. Posteriormente, todos estos motivos caen en las manos de los escritores de «novelas», literatos, y finalmente historiadores, y ya no se comprenden. Que estas fórmulas se hayan empleado de la misma manera por todo el mundo en el relato de lo que son realmente variantes y fragmentos del único Urmythos de la humanidad, implica la presencia

[162] Ver D. L. Coomaraswamy. «The Perilous Bridge of Welfare», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VIII (1944).

en ciertos tipos de literatura de valores imaginativos (iconográficos) muchísimo más profundos que los de las fantasías del literato, o los tipos de literatura que se basan en la «observación»; y ello se debe sólo a que el mito es siempre verdadero (o en otro caso no es un verdadero mito), mientras que los «hechos» son sólo eventualmente verdaderos[163].

Hemos señalado que las palabras tienen un significado simultáneamente en más de un nivel de referencia. Toda la interpretación de la escritura (en Europa, particularmente desde Filón a Santo Tomás de Aquino) se ha basado en esta asumición: nuestro error en el estudio de la literatura es haber pasado por alto que, de esta literatura y de estos *contenidos*, mucho más de lo que nosotros suponemos es realmente escriturario, y sólo puede criticarse como escritura; una inadvertencia que implica lo que es en realidad una diagnosis estilística incorrecta. La doble significación de las palabras, literal y espiritual, puede citarse en la palabra «Jerusalén» como la usa Blake, arriba: puesto que «Jerusalén» es (1º) una ciudad en Palestina y (2º) en su sentido espiritual, la Jerusalén «de oro», una ciudad celestial de la «imaginación». Y en relación con esto, también, como en el caso del hilo «de oro», debe recordarse que el

[163] Sobre la comprensión de los mitos, cf. Coomaraswamy, «Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci», 1944. Ver también Edgar Dacqué, *Das verlorene Paradies* (Munich, 1938), que argumenta que los mitos representan el conocimiento más profundo que tiene el hombre; y Murray Fowler, s.v. «Myth», en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943).

«Platón… sigue la luz de la razón en el mito y la figura cuando la dialéctica tropieza» (W. M. Urban, *The Inteligible World*, New York, 1929, p. 171). «El mito… es un elemento esencial del estilo filosófico de Platón; y su filosofía no puede comprenderse aparte de él» (John A. Stewart, *The Myths of Plato*, New York, 1905, p. 3. «Detrás del mito se ocultan las realidades más grandes, los fenómenos originales de la vida espiritual… Es hora de que dejemos de identificar el mito con la invención» (N. Berdyaev, *Freedom and the Spirit*, Londres, 1935, p. 70). «Los hombres viven de mitos… no son meras invenciones poéticas» (F. Marti en *Review of Religion*, VII, 1942). Es infortunado que hoy día empleemos la palabra «mito» casi exclusivamente en el sentido peyorativo, que debería reservarse propiamente para seudo-mitos tales como los de la «raza».

lenguaje tradicional es preciso: el «oro» no es meramente el elemento *Au* sino el símbolo reconocido de la luz, la vida, la inmortalidad y la verdad.

Muchos de los términos del pensamiento tradicional sobreviven como clichés en nuestro lenguaje de cada día y en la literatura contemporánea, donde, como otras «supersticiones», ya no tienen ningún significado real para nosotros. Así, nosotros hablamos de un «dicho brillante» o de un «ingenio brillante», sin la menor consciencia de que tales frases se apoyan en una concepción original de la coincidencia de la luz y del sonido, y de una «luz intelectual» que brilla en toda la imaginería adecuada; nosotros apenas podemos entender lo que San Buenaventura entiende por «la luz de un arte mecánico». Ignoramos lo que todavía es el «significado según el diccionario» de la palabra «inspirado», y decimos «inspirado por» cuando queremos decir «estimulado por» algún objeto concreto. Usamos una única palabra «beam» («rayo») en sus dos sentidos de «rayo» y de «radio o viga» sin caer en la cuenta de que éstos son sentidos conexos, que coinciden en la expresión *rubus igneus*, y de que nosotros estamos aquí «en el rastro de» (ésta misma es otra expresión que, como «acertar el blanco», es de antigüedad prehistórica) una concepción original de la inmanencia del Fuego en la «madera» de la que está hecho el mundo. Decimos que «me ha dicho un pajarito» sin reflexionar que el «lenguaje de los pájaros» es una referencia a las «comunicaciones angélicas». Decimos «en posesión de sí mismo» y hablamos de «gobierno de sí mismo» sin darnos cuenta de que (como lo señaló Platón hace mucho tiempo) tales expresiones implican todas que «hay dos en nosotros» y que, en tales casos, todavía se plantea la pregunta, cual sí mismo será poseído o gobernado por cual, el mejor por el peor o viceversa. Para comprender las antiguas literaturas no debemos pasar por alto la precisión con la que se emplean todas estas expresiones; o, si nosotros mismos escribimos, podemos aprender a hacerlo más

claramente (aquí nos encontramos nuevamente con la coincidencia de la «luz» y del «significado —puesto que «argumentar» es etimológicamente «clarificar») y más inteligiblemente.

A veces se objeta que la atribución de significados abstractos es sólo una lectura de significados, posterior y subjetiva, en los símbolos, que se emplearon originalmente sólo con el propósito de la comunicación de hecho o sólo por razones decorativas y estéticas. A aquellos que adoptan una posición tal, primero de todo puede pedírseles que prueben que los «primitivos», de quienes nosotros hemos heredado tantas de las formas de nuestro pensamiento más elevado (por ejemplo, el simbolismo de la Eucaristía es canibalístico), estaban realmente interesados sólo en los significados de hecho o que estuvieran nunca influenciados sólo por consideraciones estéticas. Por otra parte, los antropólogos nos dicen que en sus vidas «las necesidades del alma y del cuerpo se satisfacían juntas». Puede pedírseles que consideren culturas supervivientes tales como la de los amerindios, cuyos mitos y arte son ciertamente mucho más abstractos que toda otra forma de contar o de pintar la historia por los europeos modernos. Puede preguntárseles, ¿*por qué* el arte «primitivo» o «geométrico» era formalmente abstracto, si no se debía a que se requería expresar un sentido abstracto?. Puede preguntárseles, ¿*por qué*, si no era para hablar de algo completamente diferente de los meros hechos, el estilo escriturario (como observa Clemente de Alejandría) es siempre «parabólico»?.

Estamos de acuerdo, ciertamente, en que nada puede ser más peligroso que una interpretación subjetiva de los símbolos tradicionales, ya sean verbales o visuales. Pero tampoco se sugiere que la interpretación de los símbolos se deje a la conjetura, de la misma manera que nosotros no intentaríamos leer la escritura minoana sólo con

conjeturas. El estudio del lenguaje y de los símbolos tradicionales no es una disciplina fácil, primeramente debido a que nosotros ya no estamos familiarizados ni interesados en el contenido metafísico para cuya expresión se usan; y en segundo lugar, debido a que las frases simbólicas, como las palabras individuales, pueden tener más de un significado, según el contexto en el que se emplean, aunque esto no implica que pueda dárseles un significado al azar o arbitrariamente. Los símbolos negativos, en particular, detentan valores contrastados, uno «malo», el otro «bueno»; el «no ser», por ejemplo, puede representar el estado de privación de eso que todavía no ha llegado a ser, o, por otra parte, la liberación de las afirmaciones limitativas de eso que trasciende el ser. Quien quiere comprender el significado real de estas figuras de pensamiento, que no son meramente figuras de lenguaje, debe haber estudiado las vastas literaturas de muchos países en las que se explican los significados de los símbolos, y debe haber aprendido él mismo a pensar en estos términos. Sólo cuando se encuentra que un símbolo dado —por ejemplo, el número «siete» (siete mares, siete cielos, siete mundos, siete mociones, siete dones, siete rayos, siete soplos, etc.), o las nociones de «polvo», «vaina», «nudo», «eje», «espejo», «puente», «barco», «cuerda», «aguja», «escala», etc. — tiene una serie de valores genéricamente consistente en una serie de contextos inteligibles ampliamente distribuidos en el tiempo y en el espacio, uno puede «leer» con seguridad su significado en otras partes, y reconocer la estratificación de las secuencias literarias por medio de las figuras usadas en ellos. Es en este lenguaje universal, y universalmente inteligible, donde se han expresado las verdades más altas[164]. Pero aparte de este interés, que es extraño a la mayoría de los escritores y críticos modernos,

[164] «El lenguaje metafísico de la Gran Tradición es el único lenguaje que es realmente inteligible» (Urban, *The Inteligible World*, p. 471). [Jacob Boehme, *Signatura rerum*, Prefacio: «una frase o dialecto parabólico o mágico son el hábito o la vestimenta mejores y más llanos que pueden tener los misterios para viajar arriba y abajo de este malvado mundo»].

que carecen de este tipo de conocimiento, el historiador y crítico de literatura y de estilos literarios, sólo puede distinguir por un trabajo de conjetura entre lo que, en la obra de un autor dado, es individual, y lo que es heredado y universal.

EL RAPTO DE UNA NĀGĪ: UN SELLO INDIO GUPTA*

El Museo ha adquirido recientemente un sello de arcilla indio de considerable interés (Fig. 7). En la India se usaron impresiones de sellos con nombres personales (*nāma-mudrā*) ya fuera como señales por las que podía identificarse el portador, o bien se fijaban a las cartas o paquetes; en el primer caso el sello se fundía, en el segundo se dejaba endurecer por sí solo, o se calentaba lo suficiente como para no perjudicar el paquete sellado. El ejemplo presente es del último tipo, y muestra claramente en el envés las marcas que corresponden a las cuerdas entrecuzadas con los que se habría atado la carta o el paquete. El grabado tiene en su campo derecho una inscripción de cuatro letras en caracteres gupta de alrededor del siglo XV d. C., y en el campo izquierdo un símbolo irreconocible que sugiere un pájaro posado. La inscripción acaba con la letra *s*, que forma el genitivo del nombre del propietario, que leo con alguna vacilación como *Jambhara*.

Sin embargo, el interés principal del sello, que ocupa el campo central, lo proporciona el emblema de un águila raptando a una mujer, o para hablar más precisamente, el de un Suparṇa o Garuḍa raptando a una Nāgī, o también, en otras palabras, del rapto por el Pájaro-Sol de una serpiente femenina en forma humana. En las representaciones puramente indias de este motivo el Garuḍa se representa usualmente llevando una verdadera serpiente cogida en su pico (Fig. 8); y el motivo ilustra lo que puede llamarse la oposición fundamental entre el Sol y la Serpiente,

* [Publicado por primera vez en el *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), XXXV (1937).—ED.]

según la cual las serpientes se representan como la presa natural del águila solar. Por otra parte, el ejemplo presente reproduce exactamente las peculiaridades iconográficas de varias representaciones escultóricas que aparecen en el arte greco-budista de Gandhāra[165]. Aquí, a primera vista, el tipo sugiere la fórmula griega bien conocida del rapto de Ganímedes, como lo representa, por ejemplo, Leócares (alrededor del año 350 a. C.); y de hecho una relación distante, pero no necesariamente de derivación, no es del todo imposible, aunque en este tipo indio la iconografía es específica y escrupulosamente india, y tiene una referencia mitológica estrictamente india.

Figura 7. Āguila transportando joven

Figura 9. Garuda y Nāga

[165] Ver A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique de Gandhāra*, II (París, 1918), 32-40.

Figura 9. Rapto de una Nāgī

Figura 10. Garuda y Nāgī

La iconografía puede comprenderse mejor si nos remitimos a la talla adjunta que representa un tratamiento escultórico del mismo tema proveniente de Sanghao (Fig. 9). En nuestro ejemplo el águila real está coronada en lugar de llevar turbante , pero en todo lo demás es similar, excepto que las garras que apresan la cintura de la mujer apenas pueden distinguirse. La posición de la mujer es ligeramente diferente, puesto que su brazo izquierdo se levanta para agarrar el pecho del águila, mientras que su brazo derecho se apoya en su cintura; excepto por una guirnalda (*mekhala*) ella está aparentemente desnuda. Una característica importante en el sello, que a primera vista podría pasarse por alto fácilmente, es la línea que va desde la cabeza de la mujer hasta el pico del Garuḍa, y que más allá de éste se expande en algunas elevaciones más bien sin forma: de hecho, éste es precisamente el elemento serpentino en el carácter de la Nāgī. Cuando un Nāga o una Nāgī se

representan en forma humana, la naturaleza ofidiana se indica siempre justamente de esta manera, por la forma de una serpiente que sube desde la espina dorsal y aparece sobre la cabeza y hombros de la figura humana[166]; y es este elemento serpentino lo que el águila tiene en su pico, mientras abraza la forma humana en sus garras. No sería ocioso decir que es realmente la forma serpentina, y no la forma humana de la Nāgī lo que él águila está arrancando; y esto lo corrobora el hecho de que la Nāgī misma, en su aspecto humano, parece más bien agarrarse que apartarse de su raptor, que la sostiene en sus garras. En estos aspectos el motivo presenta una cierta semejanza, que no es enteramente accidental, con algunas modernas representaciones cristianas muy sentimentales del «ascenso del alma», en las que el «alma» se representa por una figura femenina llevada hacia arriba por un ángel alado.

Otro ejemplo notable (Fig. 10) de nuestro motivo aparece en uno de los cuatro medallones del famoso tesoro de oro de Nagyszentmiklós ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el que, como ha observado acertadamente Zoltán de Takács, que asume para el motivo una derivación india, «Volvemos a encontrar el Garuḍa... donde está representado llevando a una Nāgī en sus garras»[167]. En este ejemplo puede observarse por una parte que la cualidad ofidiana de la Nāgī no se indica de ninguna manera, y por otra que la expresión de la forma humana es manifiestamente de éxtasis.

Para comprender el contenido efectivo y la razón de ser de la iconografía será necesario, como es habitual, remontarse a fuentes literarias pre-budistas y mucho más antiguas, en las que la antítesis entre

[166] Ver, por ejemplo, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Abril, 1929), pág. 21, las tres figuras de abajo a la derecha.

[167] «L'Art des grandes migrations», *Revue des arts asiatiques*, VII, 35, y Lám. XV, fig. 15.

los poderes de la luz y los poderes de la obscuridad, alados (angélicos) y ofidianos (titánicos), se desarrolla extensamente. Encontraremos que en el mismo sentido en que nosotros hablamos del «hombre viejo», o de la «pezuña», así en la antigua ontología india todo lo que es malo se representa por la «piel de serpiente» u otro integumento reptiliano; y que la procesión de un principio individual, ya sea el de una «persona» humana o divina, se considera como un «desechar la piel de serpiente», de la que emerge el ser purificado, «como una hoja de hierba se saca de su vaina». Un equivalente familiar de esta transformación en el folklore europeo (que aquí, como ocurre invariablemente, representa algo más que meramente la «sabiduría del pueblo»), puede citarse en el caso de la sirena (un equivalente de la Nāgī india, a la que a veces se le representa similarmente)[168] que cambia su cola escamosa por pies humanos y adquiere un «alma» cuando emerge de las aguas a tierra seca y se casa con un mortal.

La serpiente o el dragón primordial —realmente la Divinidad, en tanto que se distingue del Dios que procede— se describe como «omniforme» o «proteana», según la doctrina ejemplarista de que el primer principio es de una única forma que es la forma de muchas cosas diferentes. Por consiguiente, hay algo más que una simple oposición entre los poderes de la luz solar-angélicos y los poderes de la obscuridad lunar-titánicos. Más allá del concepto de una procesión y recesión alternas, más allá del contraste entre las operaciones exterior e interior, está la «Identidad Suprema» (*tad ekam*) de ambas naturalezas divinas, del Amor mortal y de la Muerte sin muerte, de Mitrāvarunau, *apara* y *para brahman;* como lo expresan textos bien conocidos, «Yo y mi Padre *somos* uno», «Las Serpientes *son* los Soles»; «Soma *era* Vṛtra»; Agni *es* exteriormente el altar de Fuego doméstico, e interiormente la Serpiente

[168] Ver, por ejemplo, Coomaraswamy, *Rajput Painting*, 1916, Lám. LIII.

Chtónica. Debido a la forma temporal de nuestra comprensión, nosotros pensamos y hablamos de uno como procediendo *del* otro, y de una separación eventual de «la luz *y* la obscuridad» (Génesis), o del Cielo y la Tierra (Vedas, *passim*); y considerando así que el Sol Supernal, el Avatāra Eterno, o el Mesías, ha desechado efectivamente toda potencialidad adherente y que está enteramente en acto, se infiere por analogía que está dentro de la competencia de cada criatura separada efectuar de la misma manera un despojamiento del mal, «de la misma manera que la serpiente muda su piel»[169].

Estamos ahora en posición de considerar lo que puede llamarse *el* tipo de la criatura o el principio privado separado, que procede individualmente desde la potencialidad al acto, desde la obscuridad a la luz. El acto de «creación», como hemos visto, implica una separación entre la Naturaleza y la Esencia. La Naturaleza o la Tierra, «al receder [así] de la semejanza a Dios»[170] está entonces, por así decir, «caída» en un estado de potencialidad pasiva (*prakṛti, kṛtyā*)[171], complementario a la actualidad formativa del Creador solar (*kartṛ*)[172]; o en los términos técnicos del simbolismo explicado arriba, la Madre Naturaleza o la Madre Tierra, aunque es la esposa destinada del Sol, en tanto que meramente esposa electa está literalmente «en los anillos del» mal, e

---

[169] [Cf. *śyena*, etc. como psychopompo en *Taittirīya Saṁhitā* III.2.1.]

[170] En esta frase de Santo Tomás de Aquino, «de la semejanza...» se dice con referencia a la identidad de la naturaleza y la esencia *in divinis*, que es reemplazada por su separación *ab extra*.

[171] *Prakṛti*, participio pasivo femenino de *prakṛ*, hacer o formar, y también casar; *kṛtyā*, participio pasivo futuro (gerundio) de *kṛ*, con los mismos significados. En contraste con estas expresiones encontramos en las Upaniṣads *kṛtakṛtyah*, «El que ha hecho lo que tenía que hacerse», es decir, «El que está todo en acto», descriptivas de un ser perfecto, en quien toda potencialidad se ha reducido a acto.

[172] La creación implica la diferenciación de los «Tres Mundos», *sāttvik*, *rājasik* y *tāmasik;* como en Dante, *Paradiso* XXIX. 32 sigs., «cima nel mondo in che puro atto fu produtto; pura potenza tenne la parte ima; nel mezzo strinse potenza con atto tal vime», etc.

investida en el inmundo integumento reptiliano de la no-entidad[173], de donde su designación como Sasarparī, representada hoy día en la forma serpentina de la diosa Manasā Devī[174]. La purificación de la Esposa del Sol se describe en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.85.28 sigs., donde se la desviste de la «potencialidad adherente» y se la viste con otras vestiduras «solares», con lo que deviene literalmente «la mujer vestida con el sol» (*śukravāsaḥ*, *Ṛg Veda Saṁhitā* I.113.7); y más explícitamente en *Ṛg Veda Saṁhitā* VIII.91 y textos Brāhmaṇa afines, donde a Apālā (la «Incasada»)[175], al ser pasada tres veces por el cubo de la rueda solar, o en otras palabras, por medio de tres «muertes» y «nacimientos» sucesivos, se la despoja de sus aspectos reptilianos, y al adquirir así una «piel de sol», deviene la esposa apropiada del Indra solar. La coincidencia inevitable de una regeneración a la luz con una muerte a la obscuridad (es decir, una muerte a toda egoidad, un rechazo de toda esencia privada) se muestra muy claramente en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.189.2, donde se dice de Sasarparī, la Madre Tierra y la Aurora, unida al Sol saliente, que «con su spiración [de él], ella expira» (*asya prāṇad apānatī*), cf. Eckhart, ed. Evans, I, 292, «El alma, en su ardiente persecución de Dios, deviene absorbida en Él, de la misma manera que el Sol traga y absorbe a la aurora»[176]; y en el mismo sentido numerosos textos védicos describen al

---

[173] *Ens et bonum convertuntur*, y viceversa. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.3.28, «Condúcenos desde la no-entidad al ser, desde la obscuridad a la luz».

[174] Para estas identificaciones y lo que sigue, ver Coomaraswamy, «The Darker Side of Dawn», 1935.

[175] Apālā, a quien se describe como «odiando a su marido» (*patidviṣaḥ*, *Ṛg Veda Saṁhitā* VIII.91.4), y que es efectivamente idéntica a Sūrya, previamente casada con Soma, es en efecto la mujer a quien Cristo dice, «Tú has dicho bien "yo no tengo marido"; pues has tenido cinco maridos, y el que tienes ahora no es tu marido; en eso has dicho verdad» (San Juan 4:17-18, cf. el comentario de Eckhart, ed. Evans, I, 405). Con la fuerte expresión «odiando a su marido» cf. San Lucas 14:26, «Si un hombre viene a mí, y no odia a su padre, y madre, y esposa, e hijos, y hermanas y aún a su propia vida también, no puede ser mi discípulo».

[176] Cf. «Cantar de los Cantares» 1:6, «Negra soy pero hermosa», e inversamente Dante, *Paradiso* XXVII, 136, «Ennegrecida así la piel, blanca en el primer aspecto, de la bella hija de aquél (el Sol)

Indra solar a la vez como el destructor y el esposo de la Aurora. Puede decirse que es una ley metafísica que una «muerte» que se inflige divinamente es también una «asunción»[177].

Vemos, entonces, en qué sentido una muerte a manos de Dios es también una felicidad y una consumación a ser sumamente deseada. Si el Águila, *noster Deus consumens*, «devora» realmente a la Nāgī («no la rapta sino para comerla», como lo expresa Foucher en *L'Art gréco-bouddhique*, pág. 37), esto no es meramente una consunción, sino también una asimilación y una incorporación; si el acto de violencia solar es un rapto, es también un «raptus» y un «transporte» en los dos sentidos posibles de ambas palabras. Y puesto que es la Madre Tierra, la «Eva» védica (que también fue engañada por la serpiente) la que es el tipo de quienquiera que deviene una esposa del Sol (y no hay necesidad de decir que igualmente en el hinduismo y el cristianismo, «toda creación es femenina para Dios»), puede agregarse (1º) que Cunningham, citado por Foucher (que no da la referencia) no estaba enteramente equivocado al identificar a la Nāgī con Māyā Devī, la Madre del Buddha, y (2º) que nuestra Nāgī corresponde por el mismo motivo a la Virgen, a la vez como la Theotokos cuya Dormición (muerte) y Asunción son seguidas por su Coronación como la Reina del Cielo (la Magna Mater), y a la Virgen como el tipo de la Iglesia (Ecclesia), la prometida (*electa mea*) del Sol de los Hombres y Luz del

---

que trae la mañana y deja la tarde» —donde estas oposiciones de cualidades contrarias corresponden a las características contrarias de las hermanas Auroras védicas —la negra Noche y la radiante Mañana— que son a la vez las madres del Fuego dos-veces-nacido y las esposas del Sol, que es él mismo el Fuego que procede. Para las referencias detalladas ver «El lado más obscuro de la Aurora», 1935, y «Dos pasajes en el *Paradiso* de Dante». [Cf. John de Ruysbroeck, *The Adornment of the Spiritual Marriage*, trad. C. A. Wynschenk (Londres, 1916), Prólogo, pág. 4: «Él se casó con esta esposa, nuestra naturaleza... la gloriosa Virgen»]

[177] [Cf. San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, «Y, matando, de la muerte a la vida traslada»]

Mundo[178], a quien Cristo, en palabras de San Bernardo, «habiéndola amado en su bajeza y en toda su inmundicia, presentará como su Esposa, gloriosa con su propia gloria (de él), sin mancha ni arruga». Podrían desarrollarse en gran extensión equivalentes y paralelos adicionales.

El análisis y la explicación de la iconografía de nuestro sello suscita un problema bastante familiar en los estudios estéticos, aunque a menudo se pasa por alto debido a que el esteta se preocupa más por la interpretación estilística que por la iconográfica. Por el contrario, nosotros consideramos que el elemento más significativo en una obra dada es precisamente ese aspecto de ella que puede persistir y que a menudo persiste a lo largo de milenios, y que los elementos menos significativos son esas variaciones de estilo accidentales por las que somos capaces de fechar una obra dada, o incluso en algunos casos de atribuirla a un artista dado. Ninguna explicación de una obra de arte puede llamarse completa si no tiene en cuenta su composición efectiva, que podemos llamar su «constante», en tanto que se distingue de su

[178] Las expresiones «Sol de los hombres»y «Luz de las luces» son comunes a las escrituras cristianas y sánscritas. *Cantar de los Cantares* 6:10, «¿Quién es ella que se alza como la mañana?» (*quasi aurora* =sánscrito *uṣar iva*), se ha entendido como aplicándose a la Virgen. Hay una representación (Museum of Fine Arts, foto 36561) de la Virgen elevada como la Esposa de Cristo en Sta. María in Trastevere (Roma), donde la Virgen está sentada con el Hijo en un único y mismo trono, «enteramente como su igual... y abrazada, no coronada, por él» (A. Jameson, *Legends of the Madonna*, Londres, 1902, págs. 15-16); Cristo sostiene el texto *Veni, electa mea, et ponam te in thronum meum*, y la Virgen el texto («Cantar de los Cantares» 2: 6) *Leva ejus sub capite meo, et dextera illius amplesabitur me*. [*Amplesabitur me*: cf. *strīpumānsau sampariṣvaktau* en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.3, *sampariṣvaktah* en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.3.21, *dyāvāpṛthivī saṃsliṣyataḥ* en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.5.5, *Apālā saṃśliṣṭikā* en *Śatapatha Brāhmaṇa*, citado por Sāyaṇa sobre *Ṛg Veda Saṁhitā* VIII.91; Dante, *Convito* III.12, «Ella [Sofía] existe en Él en modo verdadero y perfecto, como si estuviera eternamente casada con Él»; Eckhart, ed. Evans, I. 371, «En este abrazo se consuma... la beatitud», y muchos textos similares.

Las primitivas natividades cristianas muestran claramente a la Virgen como la Tierra, y Wolfram (*Parzival* IX, 549 sigs.) dice con perfecta exactitud que «la Tierra era la madre de Adán... y sin embargo todavía era la Tierra una doncella... Dos hombres han nacido de doncellas, y Dios tiene la semejanza tomada del hijo de la primera Doncella-Tierra... puesto que Él quiso ser Hijo de Adán»]

«variable». En otras palabras, no puede llamarse completa ninguna historia del arte que considere meramente el uso decorativo de un motivo dado, e ignore la *razones de ser* de los elementos de los que está constituido y la lógica de la relación de sus partes. Atribuir las particularidades precisas y minuciosas de una iconografía tradicional meramente a la operación de un «instinto estético», es eludir la cuestión; tendremos que explicar todavía por qué la causa formal se imaginó como se imaginó, y a esto no podemos aportar la respuesta hasta que hayamos comprendido la causa final en respuesta a la que surgió la imagen formal en una mentalidad dada.

A menudo se ha acusado al iconógrafo y simbolista experto de «leer significados dentro» de emblemas dados. Sería más verdadero decir que el esteta y antropólogo puro «lee significados fuera de» ellos y así los desnaturaliza. Es perfectamente cierto que en un momento dado un patrón, o un artista dado, o ambos pueden no ser conscientes de hecho del contenido significante de un motivo, que es entonces para uno, o para ambos, no ya la fórmula visible de una doctrina transmitida tradicionalmente, sino meramente una forma de arte; y es perfectamente cierto que innumerables símbolos se han secularizado así[179] en el curso

[179] Siempre puede surgir la cuestión de saber en qué medida un autor ha «comprendido su material». Sin embargo, en muchos casos el carácter supuestamente «secular» de un «ornamento» dado es producto de una ignorancia más bien moderna que contemporánea del «ornamento» en cuestión. Por ejemplo, los tecnicismos de autores tales como Homero, Dante o Wolfram se conciben a veces como «ornamentos literarios», que han de atribuirse a una «imaginación poética» individual, loable o lo contrario en la medida de su «atractivo». Sin embargo, desde el punto de vista de vista de una estética más antigua y más instruida, «la belleza es afín a la cognición», y la de estos ornamentos depende directamente de su verdad (en el mismo sentido en que un matemático habla de una ecuación como «elegante»); pues su «atractivo» no se dirige a los sentidos, sino al intelecto a través de los sentidos.

Por ininteligiblemente que pueda haberse usado un símbolo, mientras permanezca reconocible, jamás puede llamarse ininteligible; por definición, la inteligibilidad es esencial al símbolo, mientras que, en el observador, la inteligencia es accidental.

de la «historia del arte». En razón de la argumentación asumiremos (lo que no es en modo alguno necesariamente cierto) que el artista y el patrón guptas no tenían ninguna comprensión de la significación intrínseca del motivo empleado en nuestro sello como una enseña personal, sino que sólo reconocían sus valores decorativos. Todavía tendremos que indagar cómo se originó de hecho el símbolo particular, que el artista gupta *heredó*.

Hemos probado por repetidos análisis que lo que pueden llamarse «prescripciones», y que son de hecho explicaciones, de la iconografía más reciente pueden encontrarse en la literatura precedente perteneciente a la misma tradición, o a menudo también, como se ha mostrado arriba, en otras literaturas análogas mucho más alejadas en el espacio o el tiempo. Debe comprenderse que, como observaba Mâle en el caso del arte cristiano, el simbolismo es un cálculo; podemos decir que la semántica de los símbolos visuales es una ciencia al menos tan exacta como la semántica de los símbolos verbales, a saber, las palabras. Y admitiendo la posibilidad y la frecuencia efectiva de una degeneración desde un uso significante a un uso meramente decorativo y ornamental de los símbolos, debemos señalar que expresar simplemente el problema en estos términos es confirmar las palabras de un gran asiriólogo, a saber, que «cuando sondeamos el arquetipo, el origen último de la forma, entonces encontramos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo»[180]. Nuestra propia infatuación con la idea de «progreso» y la consideración de nosotros mismos como civilizados y la de edades más antiguas u otras culturas como bárbaros ha hecho excesivamente difícil

[180] W. Andrae, *Die ionische Säule*, pág. 65 [ver la reseña de Coomaraswamy de esta obra]. Cf. Luc Benoist, *La Cuisine des Anges* (París, 1932). págs. 74-75, «El interés profundo de todas las tradiciones llamadas populares reside sobre todo en el hecho de que no son populares en su origen... Aristóteles veía en ellas con razón los restos de la antigua filosofía. Sería menester decir las formas antiguas de la filosofía eterna».

para el historiador del arte —a pesar de su reconocimiento del hecho de que todos los «ciclos del arte» son de hecho descensos desde los niveles alcanzados por los «primitivos»— aceptar la proposición de que una «forma de arte» es ya una forma fenecida y abandonada, y hablando estrictamente una «superstición», es decir, literalmente una supervivencia de una humanidad más «primitiva» que la nuestra; en otras palabras, es excesivamente difícil para él aceptar la proposición de que una «forma de arte» o «motivo decorativo» es el vestigio de una mentalidad más abstracta y más penetrante que la nuestra, una mentalidad que usaba menos medios para significar más, y que hacía uso de símbolos principalmente por sus valores intelectuales, y no, como hacemos nosotros, sentimentalmente[181].

Algunos arqueólogos están comenzando hoy día a reconocer la verdad de lo que se ha indicado arriba. Strzygowski, por ejemplo, al estudiar la conservación de motivos antiguos en el bordado rural chino, confirma las palabras de que «el pensamiento de muchos pueblos presuntamente primitivos está mucho más espiritualizado que el de muchos pueblos supuestamente civilizados», y agrega que «en cualquier caso está claro que en materia de religión tendremos que suprimir la distinción entre pueblos primitivos y civilizados»[182]. El historiador del arte está siendo aventajado por el arqueólogo, que hoy día está en mejor posición para ofrecer una explicación mucho más completa de la obra de arte que el esteta, que, mucho más que el arqueólogo, juzga todas las

[181] En el significado literal de su etimología, «sentimental» y «estético» son idénticos, y ambos equivalen a «materialista»; lo estético es la sensación, el sentido el medio de sentir y la materia lo que se siente. Hablar de la experiencia estética como «desinteresada» implica propiamente una antinomia: sólo la experiencia noética o cognitiva puede ser desinteresada. Cf. A. Gleizes, *La Forme et l'histoire* (París, 1932), pág. 62.

[182] J. Strzygowski, *Spüren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (Heidelberg, 1936), pág. 344.

cosas por su propio criterio. Si una forma dada tiene un valor «meramente decorativo» para nosotros, es mucho más fácil, y mucho más cómodo, asumir que su valor debe haber sido siempre de este tipo sensitivo que admitir nuestra ignorancia de su necesidad original o emprender la tarea *auto-negatoria* de entrar dentro de la mentalidad en la que esa forma se concibió primero y darle nuestro consentimiento.

El esteta objetará que estamos ignorando tanto la cuestión de la cualidad artística como la de la distinción entre un estilo noble y otro decadente. No es así. Nosotros meramente damos por hecho que todo estudioso serio está equipado por temperamento e instrucción para distinguir entre la buena y la mala manufactura. Y si hay periodos de arte nobles y decadentes, a pesar del hecho de que la manufactura puede ser tan diestra o inclusive más diestra en el periodo decadente que en el noble, nosotros decimos que la decadencia no es el fallo del artista como tal, es decir, del hacedor por arte, sino del hombre, que en el periodo decadente tiene mucho más que decir y mucho menos que significar. Más que decir y menos que significar —esto no es una cuestión de causas formales, sino de causas finales, que no implica un defecto en el artista, sino en el patrón. Así pues, decimos que el historiador del arte, cuyos criterios de explicación son tan enteramente cortos y tan puramente psicológicos, no tiene el menor reparo a la hora de «leer significados dentro de» fórmulas dadas. Cuando los significados, que son también *razones de ser*, se han olvidado, es indispensable que aquéllos que pueden recordarlos, y que pueden demostrar por referencia a capítulo y versículo la validez de su «memoria», relean los significados en las formas de donde se han vaciado ignorantemente. Pues no hay ninguna otra manera en la que pueda decirse que el historiador del arte ha cumplido su tarea de dar cuenta y de explicar plenamente la forma que él mismo no ha inventado y que sólo conoce como una

«superstición» heredada. La lectura de significados dentro de las obras de arte no puede criticarse como tal, sino sólo en lo que concierne a la precisión con la que se hace el trabajo; pues el erudito debe estar siempre sujeto a la posibilidad de una autocorrección subsecuente o de una corrección por parte de sus iguales, en cuestiones de detalle. Por lo demás, con mentalidades tan «esteticistas» como las nuestras, nosotros corremos poco peligro de proponer interpretaciones sobreintelectuales de las obras de arte antiguas.

WALTER ANDRAE: SOBRE LA VIDA DE LOS SÍMBOLOS[*]

En años recientes han aparecido indicaciones de una nueva orientación en el estudio arqueológico en campos de investigación ampliamente separados. En conexión con el *Rg Veda*, por ejemplo, se ha comprendido que casi todo lo que puede esperarse de un análisis puramente filológico o antropológico ya se ha llevado a cabo, y que no obstante todavía estamos muy lejos de comprender lo que los Vedas *son*. Por otra parte, en el juego del puzzle de la pintura (la historia del arte en los términos del estilo y de la atribución personal) se está comenzando a comprender que se avecina algo como un final, que puede que no pase mucho tiempo antes de que estemos en posición de etiquetar todos nuestros especímenes de museo con tanta exactitud como puede ser viable, y que sin embargo cuando todo esté dicho y hecho, se haya hecho muy poco progreso hacia el fin humano de ayudar al estudiante a experimentar por sí mismo las instituciones expresadas en el arte antiguo. El estudio del arte medieval es todavía casi enteramente un problema de «influencias» deshilvanadas; sin embargo, a pocas mentes se les ha ocurrido que podría ser iluminador indagar qué valores daban efectivamente al arte aquellos por quienes y para quienes se hizo. Y en lo que concierne al arte contemporáneo, se ha reconocido una y otra vez que su carácter privado y la indiferencia de sus temas han separado tan efectivamente al arte de la vida real, al artista del hombre, que hoy día difícilmente podemos esperar encontrarnos con el trabajador que es a la vez un artista *y* un hombre[183]. A causa de su irrealidad fundamental el estudio del arte ha comenzado a ser un incordio

---

[*] [Este reseña se publicó por primera vez en el *Art Bulletin*, XVII (1935). La traducción de Coomaraswamy de la conclusión del estudio de Andrae se publicó después con el capítulo final de *Figures of Speech or Figures of Thought;* a menudo lo citaba en sus escritos desde 1935. El volumen de Andrae apareció en Berlín, en 1933.—ED.]

[183] Cf. Otto Rank, *Art and Artist* (New York, 1932), p. 428, «Desde los días del renacimiento, no puede haber ninguna duda de que las grandes obras de arte se compraban al costo del sustento ordinario. Sea cual fuere nuestra actitud hacia este hecho y la interpretación de este hecho, es cierto al menos que el individualista moderno debe abandonar este tipo de creación artística si tiene que vivir tan esforzadamente como es aparentemente necesario».

Aquí y allí, en los últimos años, un viento desconcertante ha removido los huesos secos, para gran alarma de la erudición ortodoxa, que a nada teme tanto como a un movimiento de vida entre las reliquias que se han catalogado y arrinconado tan asépticamente en nuestros osarios arqueológicos. Ha comenzado a comprenderse que, cualquiera que pueda ser el caso del arte contemporáneo, el arte en todo el mundo no se concibió como un espectáculo para hombres de negocios aburridos, sino como un lenguaje para la comunicación de ideas; y que la figura y el color de un icono, las relaciones de masas en un aforismo penetrante, el *cómo* de lo que se ha dicho, no ha dependido de vagos e indefinibles «impulsos estéticos», sino directamente de lo que tenía que decirse. Este era el punto de vista medieval, que juzgaba la «verdad» de una obra de arte únicamente según el grado de correspondencia entre la obra misma y su forma esencial como ella existía en el espejo del intelecto del artista. Contra nuestra demanda de novedad se levanta nuevamente el punto de vista medieval, que afirma que la noción de una propiedad en las ideas representa una contradicción en los términos; y nosotros mismos hemos comenzado a ver que si bien no puede haber y nunca ha habido una propiedad privada en las ideas, sólo cuando el individuo ha poseído plenamente una idea puede expresarla bien y verdaderamente, que «para expresarse adecuadamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma», y que, como se sigue de ello, nosotros no podemos juzgar ninguna obra de arte a menos que poseamos también su forma y su *razón de ser*. Y aunque entre nosotros hoy, ya no es cierto que «lo que importa es la representación», sino más bien la «estrella», de manera que nosotros compramos nombres más bien que cuadros, estamos obligados a admitir que cuanto más retrocedemos hacia los «primitivos» (a quienes afectamos admirar muchísimo), tanta menos significación puede atribuirse al «nombre», si es que pueden encontrarse nombres. Sospechamos que nuestro propósito de estudiar la *Divina commedia* como «literatura», a pesar de que el autor (que lo sabía mejor) afirmaba llanamente el motivo puramente práctico de su obra, puede ser un tanto ridículo.

En otras palabras, ha comenzado a entenderse que los problemas de la composición y del color no pueden comprenderse si los abstraemos de sus

razones determinantes, a saber, los significados o el contenido que tenía que expresarse. Estudiar las formas del arte en y por sí mismas sólo, y no en conexión con los fines determinantes en relación con los que funcionaban como medios, es simplemente caer en «juegos florales» mentales. La «historia del diseño», por ejemplo, permanece un ejercicio absolutamente estéril cuando se abstrae de la vida intelectual que es la única que puede explicar y dar respuestas a los hechos del diseño. Si nosotros estamos satisfechos sólo con los hechos, y con nuestras «reacciones» a ellos, ello se debe a que hemos llegado a considerar el arte únicamente en los términos de la tapicería (sólo como «decoración»); pero, por decir lo menos, es un procedimiento pueril e incientífico convertir una cortedad tal en una disciplina que trata las artes de otras edades mucho menos sentimentales que la nuestra. Si alguien duda de la sentimentalidad de nuestra moderna aproximación a las obras de arte, bastará citar el reciente dicho de un profesor de historia del arte de la universidad de Chicago, «Es inevitable que el artista sea ininteligible debido a que su naturaleza sensitiva, inspirada por la fascinación, el desatino, y la excitación, se expresa a sí misma en los profundos e intuitivos términos de la inefable maravilla»[184]. El patrón de arte medieval o asiático habría considerado al trabajador que «perorara así de campos verdes» como un simple idiota.

La nueva tendencia de que hablamos arriba encuentra una expresión clara y definida en la obra de Andrae, que trata el capitel jónico y el desarrollo de la forma de la voluta. La mayor parte del libro se ocupa de una investigación estrictamente arqueológica de los prototipos, cuyo origen asiático-occidental, antes de que el motivo fuera adoptado por el arte griego como una «forma arquitectónica», se establece definitivamente[185]. Toda la

[184] E. F. Rothschild, The Meaning of Unintelligibility in Modern Art (Chicago, 1934), p. 98.

[185] Se ha comprendido ahora que los orígenes de la ciencia griega, la edad heroica que se extiende hasta la mitad del siglo quinto a. C., son igualmente de origen asiático; ver Abel Ray, *La Jeunesse de la science grecque* (París, 1933), y la reseña por George Sarton en *Isis*. Las fuentes asiático occidentales de la mitología griega están deviniendo también cada vez más evidentes; Henri Frankfort, por ejemplo, considera los orígenes orientales de Heracles como más allá de toda posibilidad de duda (*Iraq Excavations of the Oriental Institute, 1932/33*, Chicago, 1934, p. 55); cf. Clark Hopkins, «Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story», *American Journal of Archaeology*, XXXVIII (1934), 341-358. Si no se admite lo mismo para la filosofía (ver T. Hopfner, *Orient und griechische Philosophie*, Leipzig, 1925) ello se debe principalmente a que no se ha comprendido la naturaleza de la «filosofía» oriental;

vida del motivo pertenece a esta prehistoria, pues la forma misma, como aparece en el arte griego, por muy elegante que sea, ya está muerta; y como aparece en el arte pseudo-griego moderno, a saber, en la construcción pública contemporánea, no está meramente muerta sino que es realmente ofensiva. Hemos mostrado a menudo que lo mismo se aplica al motivo del «huevo y dardo» clásico que es realmente una forma de pétalo de loto (que representa la base chthónica de la existencia, y que retiene esta significación en el arte indio hasta el presente día) que, al entrar en el repertorio griego (probablemente por la misma ruta que el capitel jónico mismo), devino un mero ornamento, y como tal ha sobrevivido en la tapicería arquitectónica europea hasta ahora.

Más específicamente, Andrae rastrea la prehistoria del capitel de voluta, en sus dos cursos paralelos: por una parte, en el uso como un elemento constructivo en la arquitectura, y por otra, en su aspecto de jeroglífico. En la arquitectura nos encontramos primero con un simple haz de caña, cuya cima se curva pronto para formar una «cabeza» espiral, y entonces a esto se le agrega una «gavilla»; dos de tales formas funcionan como largueros, mientras que la unión arriba de las «gavillas» forma un lintel o arquitrabe; una repetición de la forma establece entonces el uso de la columna proto-jónica en columnatas, igualmente en el arte griego y aqueménida. Paralelamente a este desarrollo tiene lugar el uso del motivo como un símbolo en la escritura y en la iconografía; primero de todo, los montantes emparejados de la puerta se unen para representar «una combinación de los elementos polares, a saber, el macho y la hembra, de la naturaleza humana» (que corresponden al *principium conjunctivum* de donde procede la generación y la natividad del Ejemplar, *Summa Theologica* I.27.2C, y al concepto indio *ardhanārī* en todas sus ramificaciones); entonces las volutas se doblan o triplican, y finalmente se sobremontan por un único círculo terminal, representándose así cuatro niveles de referencia distintos; entonces este círculo terminal rompe en una flor («palmácea») que se abre debajo y hacia la imagen alada del Sol Supernal que se muestra como posado en el cenit encima de ella; y en esta última forma, se ve claramente que el pilar de voluta y el Árbol de la Vida asirio, con sus símbolos del

---

puede esperarse una conclusión diferente cuando el problema se plantee no con respecto a la *filosofía sistemática* en el sentido moderno, sino con referencia a los comienzos de la *metafísica* griega.

Cielo arriba y de la Tierra abajo, son afines en la forma y coincidentes en la referencia. Es muy cierto que desarrollos tales como éstos no se explicarán por la «naturaleza-sensitiva» del artista ni por un «impulso estético» ciego, sino que más bien, como lo expresa la estética escolástica, es por el poder de su intelecto y de su voluntad como el artista deviene la causa del devenir de las cosas que se hacen por arte; puesto que el artista (ya sea un individuo o una raza) «opera por una palabra concebida en su intelecto (*per verbum in intellectu conceptum*) y movida por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse» (*Summa Theologica* I.45.6C).

Así pues, como se indica en el prefacio, la intención del libro no es tanto juntar los hechos (lo que se hace con toda la erudición requerida, como podía esperarse de un arqueólogo cumplido como Andrae, ya bien conocido por su trabajo en el campo asirio) como descubrir una clave para su significación, clave sin la que deben permanecer nada más que como una colección de datos, conectados sólo por una secuencia de tiempo observado, más bien que por una lógica inherente. Es en la conclusión donde Andrae expone más plenamente la disposición requerida, y es ciertamente notable con qué penetración ha establecido aquí la idea del símbolo como una cosa viva, que tiene un poder en sí mismo que puede sobrevivir a las vicisitudes sin importar cuales sean; ciertamente, la noción es bastante familiar en la exégesis metafísica, pero nunca antes, hasta donde nosotros sabemos, se había establecido con tanta firmeza por un arqueólogo profesional. Como caso a propósito, podríamos tomar el del Árbol de Isaí, un motivo que ya se encontraba y se usaba en el *Rg Veda*, y que sobrevive en el ornamento y la iconografía indios hasta ahora, pero que apareció por primera vez en el arte cristiano sólo en el siglo once, donde no necesitamos asumir necesariamente un origen indio, sino que podemos considerarlo más bien como espontáneo; pues, en tales casos, el hecho es que las conexiones efectivas por las que puede transmitirse un motivo, que puentea grandes intervalos de tiempo o de espacio, no pueden devenir nunca el tema de una demostración histórica, por la simple razón de que la transmisión se cumple por medios orales y no por medios publicados. Vamos a citar la tesis del autor en sus propias palabras:

La humanidad…intenta incorporar en una forma tangible o en todo caso perceptible, podemos decir que intenta materializar, lo que es en sí mismo intangible e imperceptible. Hace símbolos, caracteres escritos, e imágenes de culto de substancia terrenal, y ve en ellas y a través de ellas la substancia espiritual y divina que no tiene semejanza y que no podría verse de otro modo. Sólo cuando uno ha adquirido el hábito de esta manera de ver las cosas pueden comprenderse los símbolos y las imágenes; pero no cuando estamos habituados a la estrechez de miras que nos remite siempre a una investigación de los aspectos exteriores y formales de los símbolos e imágenes y que nos hace valorarlos más, cuanto más complicados o plenamente desarrollados son. El método formalista conduce siempre a un vacío. Aquí estamos tratando sólo el fin, no el comienzo, y lo que encontramos en este fin es siempre algo difícil y opaco, que no arroja ya ninguna luz sobre el camino. Sólo por un vislumbre tal de lo espiritual puede alcanzarse la meta última, cualesquiera que sean los medios o métodos de investigación a que se recurra. Cuando sondeamos el arquetipo, entonces encontramos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo[186]. Esto no significa que nosotros, modernos, necesitemos perdernos en una especulación irrelevante, pues cada uno de nosotros puede experimentar microcósmicamente, en su propia vida y cuerpo, el hecho de que ha vagado perdido desde lo más alto, y de que *cuanta más* hambre y sed del símbolo y de la semejanza aprende a sentir, tanto más *profundamente* la siente; es decir, con sólo que retenga el poder de guardarse contra el endurecimiento y la petrificación interior, en la que todos estamos en peligro de perdernos.

Ciertamente, el método formalista sólo puede justificarse en proporción a como nosotros nos hemos alejado de los arquetipos hasta el presente día. Las formas sensibles, en las que hubo una vez un equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros. Es así como nosotros decimos, esto es un «ornamento»; y como tal, ciertamente, puede ser tratado e investigado a la manera formalista. Y esto es lo que ha ocurrido constantemente en lo que se refiere a todo ornamento

[186] Cf. René Guénon, «Du Prétendu "Empirisme" des anciens». *Le Voile d'Isis*, CLXXV (1934).

tradicional, sin exceptuar el presunto «ornamento» que se representa en el bello modelo del capitel jónico… Aquel a quien parezca extraño este concepto del origen del ornamento, debería estudiar aunque solo sea una vez las representaciones de los milenios cuarto y tercero a. C. en Egipto y Mesopotamia, contrastándolos con lo que en nuestro sentido moderno se llaman justamente «ornamentos». Se encontrará que difícilmente puede encontrarse allí ni siquiera un solo ejemplo. Todo lo que podría parecer tal, es una forma técnica drásticamente indispensable, o es una forma expresiva, la imagen de una verdad espiritual. Incluso el presunto ornamento de la pintura y el grabado de la alfarería, que se remonta hasta el período neolítico en Mesopotamia y en otras partes, está en su mayor parte controlado por la necesidad técnica y simbólica…[187]

El que se maravilla de que un símbolo formal pueda permanecer vivo, no sólo durante milenios, sino de que, como nosotros todavía aprenderemos, pueda surgir a la vida de nuevo después de una interrupción de miles de años, debería acordarse de que el poder del mundo espiritual, que forma una parte del símbolo, es eterno; [y que sólo] la otra parte es material, terrenal, e impermanente… Deviene entonces un problema indiferente si los antiguos, en nuestro caso los primeros jonios, eran conscientes de todo el contenido del antiguo símbolo de la humanidad que el oriente les había dado, o si querían o no poner en obra sólo alguna parte de ese contenido en su fórmula…

Desde el momento en que se olvidó el profundo significado simbólico de la columna jónica, desde el momento en que se cambió en arquitectura y arte, su veracidad tocó a su fin… ¿Estaba muerta entonces la columna jónica, debido a que se había perdido su significado vivo, debido a que se negaba que ella fuera la imagen de una verdad espiritual?. Pienso que no… Algún día la humanidad, hambrienta de una expresión concisa e integral de sí misma, aprehenderá nuevamente esta forma inviolada y sagrada, y con ella alcanzará esos poderes de los que está necesitada, la biunidad de su propia superestructura, el

[187] Cf. C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (Londres, 1933), p. 189, «la llamada rueda del sol… puesto que data de un tiempo en que nadie había pensado en las ruedas como un invento mecánico… no puede haber tenido su fuente en ninguna experiencia del mundo externo. Es más bien un símbolo que representa un acontecimiento psíquico; cubre una experiencia del mundo interior, y sin ninguna duda es una representación tan vívida como los famosos rinocerontes con los pájaros sobre su lomo».

perfeccionamiento de lo excesivamente terrenal en la libertad de los mundos espirituales…

¿Cuál es la significación para nuestros días de todas las investigaciones de las nobles formas de la antigüedad y de toda su identificación en nuestros museos, si no es como guías, indispensables para la vida, en la senda a través de nosotros mismos y hacia adelante en el futuro?… Nuevamente se pronuncia la llamada para los hombres formativos en general y para el artista creativo en particular: mantener la transparencia del material, a fin de que pueda saturarse del espíritu. Sólo se puede obedecer este mandato si uno mismo mantiene su propia transparencia — y ésta es la roca sobre la cual la mayor parte de nosotros somos propensos a estrellarnos. Todo el mundo llega a un punto en su vida en que comienza a endurecerse, y — o bien se congela efectivamente, o por un esfuerzo sobrehumano debe recobrar por sí mismo lo que poseía sin mengua en su infancia y que le ha sido quitado cada vez más en su juventud: a fin de que las puertas del mundo espiritual se abran para él, y el espíritu encuentre su camino entre el cuerpo y el alma[188].

Del mismo modo que hemos hablado de una tendencia en la arqueología, permítasenos aludir como conclusión a algunas otras obras recientes en las que se ha estudiado el significado o la vida interior de algunos motivos formales para encontrar la clave efectiva de su «historia». Mus, por ejemplo, al examinar el origen del tipo del «Buddha Coronado», encontró necesario hacer un estudio intensivo de la ontología del Mahāyāna, y en un tratamiento magistral del esquema del Barabuḍur, examinar detenidamente la metafísica tradicional del espacio y la doctrina tradicional del eje del universo[189]. Carl Hentze, *Mythes et symboles*

[188] [En este punto se ha suprimido de nuestra versión del texto una discusión de A. Roes, *Greek Geometric Art, Its Symbolism and Its Origin* (Oxford, 1933). AKC apreciaba mucho ese estudio, pero su examen de él concierne en su mayor parte al detalle histórico-artístico y agrega poco al argumento derivado de Andrae.- Ed.].

[189] Cf. Paul Mus, «Le Buddha Paré: son origine indienne», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient* XXVIII (1928), y «Barabuḍur, les origines du stūpa et la transmigration, essai d'archéologie religieuse comparée», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient* XXXII (1932). Concerniente al último título, el autor observa en una nota, «No hay que decir que la orientación de la presente obra es estrictamente arqueológica… Arquitectónicamente, el Barabuḍur es muy simple de captar a primera vista… Toda la dificultad, lejos de depender de principios de construcción difíciles, depende, al contrario,

lunaires (Anvers, 1932), examina los orígenes de la escritura desde un punto de vista similar, observando con respecto a sus símbolos más antiguos que «su significado se ha de encontrar siempre en uno y el mismo ambiente de ideas, el de un culto, y esa es la fuente más remota de la escritura»; y cuando procede a decir «el signo puede considerarse como una traducción de la idea "para evocar la especie y asegurar su multiplicación"», esto es de un grandísimo interés debido a la analogía que presenta con la antigua noción neo-platónica y escolástica de que la forma, especie, o idea son igualmente, en la naturaleza y en el arte, las causa eficiente del devenir de la cosa misma; pues el símbolo prehistórico no es inmediatamente la pintura de la cosa inferida, sino más bien la de la idea de la cosa que es su forma o *razón de ser*. O considérese el *Tripitaka in Chinese, Picture Section*, ed. Takakusu and Ono (Tokyo, 1933); cuan poco podríamos decir nosotros de una historia del arte que está tan ricamente representada aquí, en el sentido de la explicación (¿y no es la función de la historia «explicar» los acontecimientos?) por no decir nada de las reproducciones «documentadas» con extensos extractos del Shingon y de otros textos budistas que son su contexto trascendente. Nosotros mismos hemos seguido la misma línea en nuestro *Elements of Buddhist Iconography*.

Ciertamente, aquellos que intentan tratar los problemas sin resolver de la arqueología, con un análisis y exégesis de los significados y de los contextos, pueden esperar ser acusados de «leer dentro» de su material significados que no están ahí. Ellos responderán que el arqueólogo o el filólogo que no es también un metafísico, más pronto o más tarde, debe encontrarse inevitablemente ante un muro liso que no puede penetrar; y como Ogden y Richards lo han expresado tan bien, esos «símbolos no pueden estudiarse independientemente de las referencias que simbolizan».

---

del hecho de que no hay manera de hacer uso de estos principios en la interpretación. *La ordenación de las partes está determinada por ideas abstractas* y tiene en vista fines mágicos, y éstos, que son el tema esencial de nuestra investigación, son completamente extraños a la técnica de construcción actual. Nosotros deberíamos decir más bien que estas ideas y fines son el contexto del (*contorno*) y que lo sobrepasan (*lo eluden*), y esto no es ninguna exageración, pues el diseño permanece ininteligible para quienquiera que no ha estudiado los textos Mahāyānas donde pueden encontrarse las explicaciones de sus peculiaridades». *Lo eluden* en el pasaje precedente corresponde exactamente a *s'asconde* en Dante, *Inferno* IX.62, y a *varjitam* en *Laṇkāvatāra Sūtra* II.118.

Aquí puede darse una palabra de advertencia: el estudio del simbolismo se ha desacreditado, debido precisamente a que, al trabajar desde un punto de vista profano, la interpretación de los símbolos mediante un trabajo de conjetura, ha devenido el oficio del seudoarqueólogo. Así pues, reconozcamos que, como Mâle lo expresó tan bien en conexión con el arte cristiano, el simbolismo es un *calculus;* el erudito en este campo necesita ser un matemático más bien que un asceta, y sus ecuaciones no pueden exponerse sin las documentaciones más exactas y del máximo alcance, para lo cual puede requerirse un conocimiento de las diversificadísimas formas de la tradición simbólica común.

Si la arqueología se ha considerado como una ciencia seca, y el museo como un mausoleo (y éstos son sentimientos ampliamente extendidos entre los estudiantes más jóvenes de la historia del arte, cuyo interés a menudo se mantiene vivo debido solamente a una sustitución de la historia del arte por la historia de los artistas, o por masas de verborrea en las que se les da a entender que la apreciación del arte debe ser más bien una reacción funcional que un acto intelectual), ¿qué más podría haberse esperado?. Lo que se requiere es una reanimación intelectual de nuestra disciplina, para que esos cursos académicos sobre la historia del arte que son ahora sistemas de retórica cerrados puedan ser informados con un valor y una significación humanos, y para que pueda darse a los estudiantes, por encima de las tareas mecánicas que son el prerequisito de la erudición, pero que no son el fin último de la erudición, un sentido de las fuerzas vivas que operan en los materiales que tienen delante, y puedan darse cuenta de que el verdadero fin de la erudición no se alcanza con la información, sino que debe cumplirse dentro de sí mismo, en una reintegración de sí mismo en los modos del ritmo. Éste era precisamente el propósito de aquellas antiguas iniciaciones y misterios con los que se originaron todas esas formas de arte simbólico que todavía sobreviven en el «diseño» y el «ornamento», pero que ya no son para nosotros soportes de contemplación y medios de regeneración, sino sólo las chorreras y faralaes de la vida confortable.

Χυατρο Εστυδιοσ

SOBRE LA ESPOSA HORRIBLE[*]

Νιγρα συμ σεδ φορμοσα... νολιτε με χονσιδεραρε θυοδ φυσχα συμ
Cantar de los Cantares 1:3

El episodio del Matrimonio de Sir Gawain, y más generalmente el de la Dama Horrible Transformada, bien conocido por los estudiosos del Romance Artúrico, se ha estudiado a menudo[1]. No hay duda de que la interpretación correcta es la que da R. S. Loomis[2], quien la identifica con la Diosa Tierra y por consiguiente con la Soberanía —el reino, el poder y la gloria de los que goza el que posee la Tierra— que, por supuesto, en las fuentes célticas es la Soberanía de Irlanda (Eriu). Pero, sobre todo, Loomis está acertado al reconocer que el modelo arquetípico es el tema mitológico del matrimonio del dios Sol (Lug) con la Tierra (Eriu, Ireland); y en el bello pasaje en el que expone la base metafísica de los múltiples matrimonios de Gawain (y otros héroes solares) —donde sus múltiples amores son sólo «diferentes manifestaciones, diferentes

[*] [Este ensayo se publicó por primera vez en *Σπεχυλυμ*, XX (1945).—ED.]

[1] Por ejemplo, G. L. Maynadier, *Τηε ωιφε οφ ΒατηΠσ Ταλε* (Londres, 1901; Grimm Library XIII); Laura Summer, *Τηε Ωεδδψνγε οφ Σιρ Γαωεν ανδ Δαμε Ραγνελλ* (Northampton, Mass., 1924; Smith College Studies in Modern Languages, V, nº 4); Margaret Schlauch, «The Marital Dilemma in the "Wife of Bath's Tale"», *Πυβλιχατιονσ οφ τηε Μοδερν Λανγυαγε Ασσοχιατιον*, XLI (1946), 416-430; G. B. Saul, *Τηε Ωεδδινγ οφ Σιρ Γαωαιν ανδ Δαμε Ραγνελλ* (New York, 1934); A. C. L. Brown, *Τηε Οριγιν οφ τηε Γραιλ Λεγενδ* (Cambridge, Mass., 1943; cap. 7, «The Hateful *Φ□ε* Who Represents the Sovereignty»); J. W. Beach, «The Loathly Lady» (Ph.D. dissertation, Harvard, 1907).

[2] R. S. Loomis, *Χελτιχ Μψτη ανδ Αρτηυριαν Ρομανχε* (New York, 1927), especialmente págs. 221-222 y cap. 29.

nombres para la misma divinidad primordial» que es también «Isis[3], Europa, Artemisa, Rhea, Demeter, Hécate, Perséfone, Diana; y uno podría seguir indefinidamente». Por consiguiente, «Gawain no era ligero de amor, porque a pesar de sus muchos matrimonios, a quien amaba era siempre a la misma diosa». Casi con las mismas palabras A. B. Cook justifica los múltiples amores de Zeus —el «Padre común y Salvador y Guarda de la Humanidad» de Dion de Prousa[4]. En conexión con lo mismo, podría haberse citado a Indra, a Krishna —y a Cristo, pues como decía el «platonista y puritano» Peter Sterry, «el Señor Jesús tiene sus concubinas, sus Reinas, sus Vírgenes; Santos no casados con ninguna Forma, que se guardan a sí mismos célibes para los abrazos inmediatos de su Amor». El Espíritu Solar, el Eros Divino, Amor, es inevitable y necesariamente «polígamo», a la vez en sí mismo y en todos sus descendientes, debido a que toda creación es femenina para Dios, y cada alma es su esposa destinada[5].

---

[3] Que «es adorada por todo el mundo de diversas maneras, en costumbres variables y por muchos nombres» (Apuleyo, *Ελ ασνο δε ορο*, Bk. XI). Cf. A. Jeremías, «*Διε εινε Μαδοννα*», *Δερ Αλτε Οριεντ*, XXXII (1932), 12, 13; M. Durand-Lefebure, *□τυδε συρ λΠοριγινε δεσ πιεργεσ νοιρεσ* (París, 1937). La identidad de la Virgen con la Diosa Tierra se afirma iconográficamente en las antiguas Natividades cristianas (por ejemplo, en Palermo, y en muchos iconos rusos), donde el familiar «establo en ruinas» se representa por una montaña abierta, o una «gruta»; cf. B. Rowland, en *Βυλλετιν οφ τηε Φογγ Αρτ Μυσευμ*, VIII (1939), 63: «La razón original para la "elección" de la caverna en la montaña —o más bien la "necesidad" de ello— yace muerta y enterrada en las mentes de los creadores de la leyenda cristiana, que tenían las memorias de los fundamentos cosmológicos de todas las grandes religiones del mundo semítico, remontando en fecha hasta Sumer detrás de ellas».

[4] Arthur Bernard Cook, *Ζευσ; Α Στυδψ ιν Ανχιεντ Ρελιγιον*, 3 vols. (Cambridge, 1914-1940), I, 779: «Zeus, en tanto que el padre-cielo, está en relación esencial con una madre-tierra. El nombre de ella varía de un lugar a otro y de un tiempo a otro… por todas partes y siempre, ya sea patente o latente, la madre-tierra está ahí como la necesaria correlativa y consorte del padre-cielo». Para Dion, ver *□δεμ*, III, 961 [Cf. Hera, hermana de Zeus, *Ιλ□αδα*, XVIII.356].

[5] Pues cuando los hombres comprendían la naturaleza verdadera de sus mitos, no se sorprendían por su «inmoralidad». De hecho, los mitos no son nunca inmorales, sino como cualquier otra forma de teoría (visión), amorales. También en este respecto deben distinguirse de las alegorías inventadas; cuando «se imita» su modelo virtualmente, muchas de las cosas que se hacen podrían ser impropias hablando en términos humanos. El contenido de los mitos es intelectual, más bien que moral; deben

El relato de la Dama Horrible aparece en diversos contextos irlandeses, entre los que puede considerarse como típico el de los Cinco Hijos de Eochaidh contado en el *Τεμαιρ Βρεγ* y en el *Εχητρα μαχ Εχηδαη Μυγμεδ□ιν*[6]. Los cinco hermanos van por turno a una fuente a obtener un trago de su «agua de las virtudes», pero la fuente está guardada por una repulsiva bruja que pide un beso como el precio de un trago[7]. Sólo el hermano menor, Niall, que como muchos otros héroes ha sido criado en el exilio, echa sus brazos alrededor de ella «como si ella fuera para siempre su esposa»; a lo cual ella deviene una hermosa doncella y predice el reinado de Niall en Tara. «Como al principio me has visto fea», dice ella, «pero al final bella, así es el gobierno real. No puede ganarse sin batallas, pero al final, para alguien, es donoso y

---

de ser comprendidos —«Sin una consciencia tal, habría sido malo e impío, para las generaciones posteriores, inventar tales bajezas sobre su dios más alto y el padre de su héroe ideal. Por consiguiente, los antiguos mitos de la naturaleza no son invenciones, sino el reconocimiento articulado de acontecimientos que se percibían y que, por lo tanto, no se podían negar» (E. Siecke, *Δραχηενκ□μπφε*, Leipzig, 1907, pág. 64). Lo mismo que el mandato de «odiar» a padre y a madre, a hermano y a hermana (Lucas 14:26) nunca se entendió como una regla para la vida activa, así, cuando el Rey Παρικ•ιτ no puede comprender el comportamiento de |ρ× Krhisna, |ρ×|υκαδεϖα dice, «¡Escucha, Rey!, tú no comprendes la distinción, pero estás juzgando al Señor como si él fuera un hombre» (*Πρεμα Σ□γαρα*, cap. 34). Los mitos y los cuentos de hadas no son tratados morales, sino soportes de contemplación; y quienquiera que desaprueba las «costumbres» del héroe ya ha malinterpretado el género.

[6] Para las historias aludidas en este párrafo ver A. C. L. Brown, *Οριγιν οφ τηε Γραιλ Λεγενδ*, cap. 7, y otras referencias citadas en la nota 1; S. H. O'Grady, *Σιλϖα Γαδελιχα*, (Edimburgo, 1892), I, 327-330, II, 369-373 y 489-548.

[7] Estoy plenamente de acuerdo con la ecuación, sugerida por A. C. L. Brown, del hada guardiana de un «agua maravillosa» con una doncella guardiana del Grial. Yo querría agregar que todas éstas son, por así decir, «Hespérides». También estoy plenamente de acuerdo con la observación de Brown de que «no es increíble que todos estos personajes [la hermana, y prima, y esposa de Perceval, y la mensajera del Grial como las iguala Miss Mallon] fueran originalmente diferentes manifestaciones de una única madre-tierra sobrenatural que controlaba la trama»; y también con la sugerencia de que Cundrîe, la repulsiva mensajera del Grial, que en Wauchier «se transforma en una belleza» es «un hada que tomaba una figura fea a fin de probar al más grande de todos los caballeros» (*Οριγιν οφ τηε Γραιλ Λεγενδ*, págs. 211, 217, notas 6 y 24).

bello». Similarmente, en la historia de Lughaid Laighe, sólo quien se atreve y consiente en dormir con la Dama Horrible es el rey destinado; a la pregunta de quién es ella, ella dice que Grandes Reyes duermen con ella, y que ella *εσ* «la realeza de Alba y de Eriu».

Justamente de la misma manera la diosa india | ρ× (–Λακ•μ×) es «la personificación del derecho a gobernar… (el) Espíritu de la Soberanía… y ciertamente es así cuando la relación… es una relación marital»[8]. Pero esto es anticipar; mi intención en el presente artículo es llamar la atención sobre algunos aspectos de la historia de la transformación de la «Dama Horrible» que hasta ahora se han pasado por alto, y, en particular, (1º) aducir un número de paralelos orientales, (2º) señalar que la Dama Horrible debe ser identificada con el Dragón o la Serpiente a quien el héroe desencanta con el Fier Baiser, y (3º) señalar que la Dama Horrible o el Dragón-mujer es la Ondina, el alma sirena, la Psyque, cuyo desencantamiento y transformación se llevan a cabo por su matrimonio con el Héroe.

Comenzaremos por el matrimonio de Indra, el «Gran Héroe» del */γ ςεδα*, con Απ□λ□, la «Desprotegida»[9]. Απ□λ□ es la pretendiente: y piensa así, «¿Qué si vamos y nos casamos con Indra? ¿No nos favorecerá, y trabajará por nos, y nos enriquecerá?». Llevando Soma, que prepara masticando, como su ofrenda sacrificial, ella se dirige a

---

[8] J. C. De, «On the Hindu Conception of Sovereignty», *Τηε Χυλτυραλ Ηεριταγε οφ Ινδια* (Calcuta, n. d. [1937]), III, 258. Ver también G. Hartmann, *Βειτρ□γε ζυρ Γεσχηιχητε δερ Γ□ττιν Λακσμ×* (Wertheim, 1933).

[9] */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.91: ver detalles y referencias completas en H. Oertel, «Βρ□ημα\α Literature, II: Indra cures Απ□λ□» *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* XVIII (1897), 26-31, y Coomaraswamy, «El lado más obscuro de la Aurora», 1935. Απ□λ□ es una *πατι–δϖισ*, «que odia a su [anterior] señor y dueño», como la «omni-generante» Tierra que en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XII.1.37, «sacudiendo la serpiente, no elige a ς♦τρα sino a Indra».

Indra como «Tú que te mueves allí, pequeño héroe, que rodeas mirando una casa tras otra»[10] y le pide «que replante la cabeza [calva] de su padre, el campo [estéril], y "esto debajo de mi vientre"»[11]. Indra bebe el Soma de sus labios; en las palabras del Bρ□ημα⟩α, «Él, ciertamente, bebió el Soma de su boca: y quienquiera que, siendo un Comprehensor

[10] *ς×ρακα*, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.69.15 donde Indra es un «muchacho» (*κυμ□ρακα*); el tema de la precocidad y fuerza del héroe, fuera de toda proporción con su tamaño (cf. «Pulgarcito»), es recurrente en toda la literatura tradicional: cf. Cuchullain como «muchacho-héroe». La designación «mannikin» hace referencia además a la usualísima identificación de Indra, en tanto que deidad inmanente, con la «Persona en el Ojo Derecho», análogo de la gran Persona en el Sol; pues el ojo izquierdo pertenece a Ινδρ□⟩ι, y su unión beatífica se consuma en el «corazón», donde también se embebe realmente el trago de Soma. Las «casas» del texto son, por supuesto, los cuerpos de los seres vivos en los que el Indra solar es el principio vivificante y consciente —«A Ti, oh Indra, nosotros discernimos en cada nacimiento» (*Β♦η□δ Δεϖατ□* IV.73). Cf. Jacob Boehme, «Of the Supersensual Life», Diálogo II, pág. 249, en *Τηε Σιγνατυρε οφ Αλλ Τηινγσ*.

[11] En un sentido al menos, estas son las «tierras yermas que Indra «llena» o «puebla» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* IV.19.7); Indra es el típico «ganador del Grial» de los Vedas. El padre de Aπ□λ□ es Atri; en este caso, el «pelo» que ha de ser restaurado es probablemente rayos de luz. El «campo» (*υρϖαρ□*, terreno fértil, tierra) es, sin duda, la propia matriz de Aπ□λ□ (de la Tierra): cf. *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XIV.2.14, donde a la Esposa se la llama «un campo animado» (*□τμανϖ× υρϖαρ□*); */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.21.3, donde Indra es el «Señor del Campo» (*υρϖαρπατι*), como en IV.57.7 (*κ•ετραπατι*, en conexión con Σ×τ□, el Surco, «cuyo Señor es Indra», *Π□ρασκαρα–γ♦ηψα–σ⟨τρασ* II.17.9); *Β♦η□δ Δεϖατ□* IV.40 donde Πρ□⟩α (a menudo = Indra) es «el único "Conocedor-del-Campo"» (*κ•ετρα–φ□□*), es decir, del cuerpo con sus poderes. Para «pelo» = vegetación cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.4.3.1, «Esta [tierra] estaba desnuda y sin pelo; ella deseó: sea yo poblada con plantas y árboles»; */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* IX.3.1.4 (la barba en el mentón es análoga a las plantas en la tierra); y *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* XIX.81, donde el «pelo» se representa por brotes de hierba y de cebada [ver también *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.2.13 y Ovidio, *Μεταμορφοσισ* IV.660]. La falta de pelo de Aπ□λ□ es un resultado de su «piel enferma»: puede citarse un paralelo en *Περλεσϖαυσ*, donde la Mensajera del Grial ha perdido su pelo en el tiempo del Golpe Doloroso, y predice que volverá a crecer de nuevo cuando el Héroe del Grial haga la pregunta destinada; y no puede haber ninguna duda de que, como dice Loomis (*Χελτιχ Μψτη ανδ Αρτηυριαν Ρομανχε*, pág. 282) por «pelo» ella entiende «los reventones brotes y pujantes tallos de la tierra reanimada». Similarmente, la «Doncella del Carro», cuya cabeza está calva y estará así «hasta que venga el tiempo en que el Grial sea obtenido»; ver H. Muchnic, «The Coward Knight and the Damsel of the Car», *Πυβλιχατιονσ οφ τηε Μοδερν Λανγυαγε Ασσοχιατιον* XLIII (1928), 323-343. [Ver también J. J. Bachofen, *Μυττερρεχητ υνδ Υρρελιγιον* (Leipzig 1926), págs. 76, 251].

de esto [mito, o doctrina], besa la boca de una mujer, eso deviene para él un trago de Soma», es decir, del Agua de la Vida, de la que éste fue el «primer trago». En el breve texto del */γ ςεδα* no se dice que Απλ fuera repulsiva, pero esto está implícito en la afirmación de que Indra la purifica tres veces tirando de ella a través de los cubos de su carro solar (evidentemente de tres ruedas, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ* I.164.2, *τριν βηι*), revistiéndola finalmente «de piel de sol». Las versiones más largas de los Βρημα\ασ aclaran que Απλ era originalmente «de mal color» y que las purificaciones son desvestimientos de sus escamosas pieles reptilianas, de modo que de la tercera lustración ella emerge en la más bella de todas las formas y apta para ser abrazada. La misma historia se parafrasea en *ϑτακα* Nº 31, donde la historia del matrimonio de Indra con Συφτ («Eugenia») es esencialmente la misma, pero a las sucesivas purificaciones se les llama «nacimientos». Más allá de toda cuestión, el trago de Soma por Indra implica un Fier Baiser.

Como Eriu-Europa en las tradiciones céltica y griega, así, en la tradición india, Απλ-Συφτ tiene muchos nombres diferentes, y la historia se cuenta o está implícita en muchos contextos. Tenemos así, como nombres de la consorte de Indra, a saber, Ινδρ\×: | αχ×, | ρ×, ςιρφ, Υμ, Σ×τ[12], y muchos otros; y, en último análisis, todas éstas son formas de la Diosa Tierra, y de una y la misma Mψ-| ακτι, y, como tal, representan el Dominio; no el Dominus mismo, sino el Poder, la Gloria, y la Fortuna con las cuales opera. En el gran himno de la Madre Tierra (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ* XII.1) se la describe como Esa «cuyo Toro es Indra», «cuyo Señor es Parjanya» (Indra en tanto que dios de la Lluvia); ella es la Madre, Parjanya el Padre, «yo soy su hijo (de

ella)»; «adornándose a sí misma, sacudiéndose la Serpiente, puesto que elige [en matrimonio] a Indra y no a ς♦τρα, ella se guarda para ⎪ακρα [Indra], el Toro viril»; también se la invoca para que «nos establezca en el primer trago» (de Soma)[13], y para que nos conceda «fuerza y vigor, en la realeza (*ρ□•⊇ραμ*)… y en la fortuna (*♣ρ×*) supremas». La expresión «sacudiéndose la serpiente»[14], es decir, arrojando su muda serpentina, es en sí misma una prueba de la naturaleza originalmente ofidiana de la Madre Tierra; además, esto es explícito en */γ ςεδα Σα·ητ□* X.22.14, cf. I.185.2, donde ella es «sin pies» (*απαδ×*), es decir, como Αηι−ς♦τρα, una «serpiente», aunque, por otra parte, en III.55.14, en tanto que la Madre de Agni, «ella está erecta, con pies (*παδψ□*), adornada de muchas bellezas»; y ello es también explícito en el hecho de que la Tierra es la «Reina Serpiente» (*σαρπαρ□φ□×, /ατα πατηα Βρ□ημα)α* IV.6.9.17) que ahora se representa por la «Diosa Serpiente» Bengalí, Μαναση Δεϖ×[15].

⎪ρ× («Esplendor»)-Λακ•μ× («Insigne») es la bien conocida Diosa india de la Fortuna (*Τψθυ□*), de la Prosperidad (la «Ventura»

---

[12] Σ×τ□, el «Surco», y esposa de P□μα. Cf. en esta conexión J. J. Bachofen, *Υρρελιγιον υνδ αντικε Σψμβολε*, II (Leipzig, 1926), 305 («Was aus dem *σπυριυμ* geboren wird, hat nur eine Mutter, sei es die Erde, sei es das Weib»).

[13] Una alusión al «Vado de la Adquisición» y a «esa vía por la cual ellos beben del jugo prensado» (*/γ ςεδα Σα·ητ□* X.114.7), y así el trago arquetípico ofrecido por Απλ□, junto al río (*/γ ςεδα Σα·ητ□* VIII.91.7).

[14] El «Acto de arrojar de sí la muda» es el equivalente indio, siempre recurrente, del «acto de despojarse del hombre viejo», de quien emerge el hombre nuevo; y el «acto de sacudirse los cuerpos» (físico, mental, etc.) es esencial para el ascenso, debido a que «nadie deviene inmortal con un cuerpo» [Cf. P. Radin, *Ροαδ οφ Λιφε ανδ Δεατη*, Nueva York, 1945, pág. 112, «De… aquí hemos obtenido este Rito. Sólo él conoce cómo asegurar el poder de mudar nuestras pieles»].

[15] Todo el material expuesto aquí se trata mucho más plenamente en Coomaraswamy, «El lado más obscuro de la aurora» (ver nota 9 arriba), donde se encontrarán las referencias. Μαναση Δεϖ× se llama así debido a que los himnos a la Reina Serpiente son *ορατιονεσ σεχρετας*, recitadas mentalmente (*μανασ□*), es decir, silentemente.

personificada del folklore occidental), y de la Belleza: ella es el principio y la fuente de todo alimento, soberanía, imperio, realeza, fuerza, lustre sacerdotal, dominio, riqueza, y especie, que los dioses toman de ella, y de quienes son las propiedades distintivas, cuando ella abandona a Πραφ□πατι, debilitado por el acto de creación (/*αταπατηα Βρ□ημα*)*α* XI.4.3.1 sigs.). Ella se identifica con ςιρ□φ[16], esa Naturaleza maternal (Natura Naturans) de quien todos los seres «maman» sus cualidades características (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.9): y «la ςιρ□φ, dicen, es Esta [Tierra], y el que posee más de ella deviene el más afortunado» (♣*ρε•⊇ηα*/, superlativo de ♣*ρ×*), /*αταπατηα Βρ□ημα*)*α* XII.6.1.40. |ρ×–Λακ•μ× (en π□λι, Σιρ×, Λακκη×) tiene una Αλακ•μ× contraria (en π□λι, Αλακκη×), Kali (*Μιλινδα Πα□ηο* 191) o Κ□λακα))× («Oreja-Negra»), la Diosa del Infortunio o de la Malaventura. Estos poderes contrastados, en tanto que distintos entre sí, pueden considerarse ya sea como hermanas, de quienes el Αλακ•μ× es la «Mayor» (ϑψε•⊇η□), o ya sea, respectivamente, como las hijas de los Regentes (originalmente ofidianos) del Norte y del Oeste; pero lo mismo que Δυργ□ (con quien Αλακ•μ× se identifica a veces) y Υμ□, y la Noche y el Día, ellas también han de considerarse como las formas polares de un único principio[17]. Por consiguiente, es explícito que cada una de ellas puede asumir la forma de la otra; Λακ•μ× asume la forma de Αλακ•μ× para la derrota de los Titanes (*λακ•μ×ρ αλακ•μ×–ρ*(*πε*)*α δ□ν□ϖ□ν ϖαδη□ψα*, *Ηαριϖα∝♣α* 3279); por supuesto, está implícito que bajo otras circunstancias tiene lugar una transformación inversa. El *Μ□ρκα*)*∂εψα Πυρ□*)*α* LXXXIV.4, dice que la Diosa (Χα)∂ικ□, Δυργ□, etc., que es también la Tierra y la Magna Mater) «es |ρ× misma

[16] «Brillo alrededor» o «Gobierno extenso»; de la √ *ραφ*, «brillar» o «gobernar», en *ρ□φ□*, *ρεξ*, «real», «reino», etc.

[17] En conexión con esto, cf. Gerda Hartmann, *Βειτρ□γε ζυρ Γεσχηιχητε*, págs. 13-15 y 35-42.

en los hogares de los bienhechores, pero Αλακ•μ× en los de los malhechores».

En otras palabras, la forma en la cual aparece la Ventura, ya sea la de la Buena Ventura o ya sea la de la Mala Ventura (la palabra misma, Ventura, es indeterminada) es la apropiada a la situación dada; la persona del Dominio aparece en su forma de belleza sólo a aquellos que la merecen; la expresión «nadie sino el bravo (o el bueno) merece lo bello» toma aquí un significado más pleno, y nunca podría haberse dicho mejor que del héroe de un Fier Baiser. Precisamente, al considerar su polaridad y cambiabilidad o mutabilidad fundamentales, podemos reconocer claramente el principio que subyace en las transformaciones de la Señora de la Tierra en los contextos célticos, e incluso comprender que en las historias que hablan de la Fortuna y el Infortunio como parientes próximos, esto significa que son aspectos intercambiables de una y la misma «*ηαδα*» o Fata. Por consiguiente, vemos un paralelo a la historia de los Cinco Hijos de Eochaidh en *ϑ□τακα* Nº 382; aquí el héroe Bodhisatta es un rico y generoso mercader; K□λακα⟩⟩ι (Αλακ•μ×) y Σιρ× (⎮ρ×), todavía en el cielo, han reclamado, cada una para sí, la precedencia, y se dictamina que desciendan y se aparezcan al Bodhisatta, cuya decisión determinará su disputa. K□λακα⟩⟩× aparece primero en una túnica azul obscuro (el color de la obscuridad y de la muerte), y explica que ella anda errante por el mundo, extraviando a los hombres hacia su destrucción; el Bodhisatta la rechaza. Entonces aparece Σιρ× plena de esplendor de oro y, en respuesta a la pregunta de quién es, explica que ella preside sobre esa conducta que da la Soberanía (*ισσαριψα*). El Bodhisatta le da la bienvenida, y ella pasa la noche con él, compartiendo su lecho.

Hemos visto que ⎪ρ× es la «personificación del derecho a gobernar… [el] Espíritu de la Soberanía… y ciertamente es así cuando tal relación es… una relación marital»[18]. Esta relación marital del Dominus con la Tierra se expresa directamente en la palabra Βη⎩πατι, «Señor de la Tierra», es decir, un rey. La noción de que un rey está «casado con su Reino» ha sobrevivido al menos hasta el siglo XVII en Europa[19]. En conexión con esto pueden citarse las leyendas de los fundadores de Camboya. Sin entrar en gran detalle, bastará citar la inscripción Χηαμπ□

[18] Ver nota 11. He mostrado en *Σπιριτυαλ Αυτηοριτψ ανδ Τεμποραλ Ποωερ ιν τηε Ινδιαν Τηεορψ οφ Γοϖερνμεντ*, 1942 (ver espec. las notas 26 y 45), que la función Real (en tanto que distinta de la función Sacerdotal) es esencialmente femenina. Esto es de interés en conexión con el motivo de la transformación en La Boda de Sir Gawain, donde la Dama Ragnell nos dice que lo que las mujeres «desean de los hombres sobre todas las cosas [es] tener la soberanía de todo, sin menoscabo, tanto de lo alto como de lo bajo» (II.422-424). Igualmente así en la India; pues hemos visto arriba que Σιρ× (⎪ρ×) es el genio que preside en el señorío (*ισσαριψα*); y en *Α⎫γυτταρα Νικ□ψα* III.363, donde se enumeran las pasiones o funciones que gobiernan a los seres humanos, la del señorío (*ισσαριψα*) se asigna a los κ•ατριψασ (la casta gobernante) y a las mujeres. Igualmente en el gobierno y en el matrimonio, la parte de la mujer es el poder, y la del hombre la autoridad. El abuso del «poder» femenino viene dado por un tirano o una virago; su ejercicio de acuerdo con la justicia viene dado por el rey legítimo o la esposa verdadera. Sobre Sarah en tanto que «soberanía» ver Filón, referencias en la edic. Loeb Library, I, XXVII.

[19] Peter Heylin, *Χψπριανυσ Ανγελιχυσ* (Londres, 1668), pág. 145. A primera vista parece haber una contradicción implícita en el hecho de que en el *Ωεδδινγ οφ Σιρ Γαωαιν ανδ Δαμε Ραγνελλ* el desencantamiento y la transformación de la Dama Ragnell tiene lugar no sólo como una consecuencia del abrazo de Gawain sino en tanto que le da «la *σοβερανι□α* de todo su cuerpo y bienes». Similarmente en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* II.36.3, encontramos que una mujer casada ha de gobernar (*ϖι ρ□φατυ*); y en *Α⎫γυτταρα Νικ□ψα* III.363 encontramos que el «señorío» es propio tanto a la casta gobernante como a las mujeres [cf. Aristóteles, *Οεχονομιχα* III.1]. Esto no significa que las riendas de todo gobierno se le pasan a ella, sino que el suyo es poder ejecutivo en un gobierno conjunto. De hecho, la Dama Ragnell se compromete «a no encolerizarse, desobedecer, o contender nunca con» Sir Gawain, mientras que en el *Ατηαρϖα ςεδα*, de la misma manera, la esposa «nunca contradecirá» (*ϖι–ρ□δη*) a su marido. Ella es la fuente de la Soberanía de él puesto que sin ella él no sería un Soberano; el Rey sin un Reino no es Rey en el mismo sentido en que el Maestro Eckhart dice «Antes de que las criaturas fueran, Dios no era "Dios"» [cf. ⎭γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.85].

del año 658, que registra que el gran βρ□ημαν Καυ\∂ινψα[20], que vino por mar desde la India, «plantó su lanza» en la capital (Bhavapura), donde vivía una hija del Rey de los N□γασ, con quien se casó. Los N□γασ, por supuesto, son Serpientes o Dragones, relacionados con las Aguas, y decir que la Señora de la Tierra era de esta raza equivale a llamarla una sirena; más de una dinastía india entronca su linaje desde la unión de un príncipe humano con una tal Ondina[21]. Como observa[22] Aymonier, «En todas las leyendas, el papel relevante es el de la mujer. Ella es la fundadora de la raza real. Ella, y no el príncipe inmigrante, es la protectora del reino». La memoria de los fundadores míticos sobrevivió mucho tiempo en el folklore y el ritual camboyano, y concretamente en el requerimiento, obligatorio para el rey, de dormir con la Señora de la Tierra cada noche, antes de acercarse a una de sus esposas humanas. En el siglo XIII, un autor chino registra que había una torre de oro en el palacio de Angkor Thom en cuya cima dormía el rey —«todo el pueblo dice que en esta torre mora el espíritu de una Serpiente de nueve cabezas, el Señor de Toda la Tierra, y que cada noche aparece allí en la forma de una mujer. Es con él con quien el rey duerme y cohabita primero… Si alguna vez el espíritu de la Serpiente no aparece, para el rey ha llegado el tiempo de morir; si alguna vez el rey deja de acudir, sobreviene algún desastre»[23].

---

[20] Matronímico de Κυ\∂ι\×, quizás «Hijo del Manantial». Κυ\∂ινα y Καυ\∂ινψα son antiguos nombres indios bien comprobados.

[21] Las N□γιν×σ todavía se representan en el arte indio con forma de mujer de cintura para arriba, pero con una escamosa cola de pez de cintura para abajo. Para los N□γασ en general ver J. Ph. Vogel, *Ινδιαν Σερπεντ–Λορε* (Londres, 1925); también G. Coedes, «La Légende de la Nagi», *Βυλλετιν δε λ∏□χολε Φραν□αισε δ∏Εξτρ□με Οριεντ* XI (1911). R. Guénon me informa que hay familias europeas, por ej. los Lurignan franceses, cuya ascendencia se remonta a una sirena.

[22] E. Aymonier, *Ηιστοιρε δε λ∏ανχιεν Χαμβοδγε* (Estrasburgo, n. d. [1924?]).

[23] P. Pelliot, «Memoires sur les coûtumes du Cambodge», *Βυλλετιν δε λ∏□χολε Φραν□αισε δ∏Εξτρ□με Οριεντ* II. (1902), 145.

Puede haber alguna confusión en esta versión china, que debe entenderse que significa que la Señora de la Tierra es la hija de una Serpiente o Dragón de nueve cabezas, pero que aparece al rey en la forma de una bella mujer. En el presente contexto, la conexión de las N□γιν×σ con las Aguas es más significativa de lo que podría parecer a primera vista. Pues, en primer lugar, ⏐ρ×–Λακ•μ× es la «Afrodita» india, nacida de la espuma en el Batimiento del Océano en el comienzo[24]; se la conoce también como Παδμ□, el «Loto», o la «Señora del Loto», e iconográficamente se representa sedente o de pie en la flor de un loto; mientras que, al mismo tiempo, la Tierra se considera como una isla flotante sobre la superficie del mar primordial y, por consiguiente, se simboliza regularmente por la hoja o la flor del loto[25]. Todo esto equivale a decir que ⏐ρ× es «Flora» y por el mismo motivo la «Rosa-Mundi»[26]; en *Παραδισο* XXIII.88, *βελ φιορ* = Virgen María; y esto no deja de tener su importancia para nosotros aquí, porque como

[24] *Ρ□μ□ψα⟩α* I.45.40-43. En conexión con esto puede observarse que de la misma manera que en las fuentes clásicas Cupido es el hijo de Venus, así en los contextos indios Κ□μαδεϖα (Eros) es el hijo de Λακ•μ× (*Ηαριϖα∝♣α* 11535, 12483; cf. *Μαη□βη□ρατα* XIII.11.1 sigs.).

[25] Sobre el simbolismo del loto ver Coomaraswamy, *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, 1935, págs 17-22 y notas 28-44. Sobre las «Islas Flotantes» ver A. B. Cook, *Ζευσ*, III, 975-1015; y Coomaraswamy, «*Σιμπλ□γαδεσ*». En el */ρ× Σ⟨κτα*, por ejemplo, se recalca que los comienzos del loto están en el limo de las profundidades; su desarrollo y floración son en respuesta a la luz del Sol (*Μαη□βη□ρατα* XII.228.21 y *πασσιμ*), es decir, la del «único loto del cielo», el Sol o Brahma (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* II.3.6, VI.3.6) —una transformación en la misma imagen. El hecho de que el loto representa igualmente a la Tierra y a ⏐ρ×–Λακ•μ× refleja su identidad esencial.

[26] De la misma manera que en la tradición védica la Tierra-loto florece sobre la superficie del Océano primordial en respuesta al brillo descendente de las luces del cielo arriba, así en la tradición griega el Sol percibe una fértil tierra, Rodas, la Rosa, surgiendo de las profundidades del Mar, «y ocurrió que Helios se mezcló con la Rosa, y engendró siete hijos que heredaron de él espíritus aún más sabios que los de los héroes de antaño» (Píndaro, *Οδασ Ολ□μπιχασ*, VII.54 sig.). Sobre la Rosa y el loto como símbolos de la *Μαγνα Ματερ* ver también Coomaraswamy, «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources», 1929. Aquí no doy ninguna importancia a la posibilidad de la influencia india; todo lo que nos importa es la universalidad de las doctrinas y de las fórmulas en las que se expresan. La Madre de Dios es siempre una «Flor».

dice Loomis (*Χελτιχ Μψτη ανδ Αρτηυριαν Ρομανχε*, pág. 222), «nosotros haremos bien en recordar la concepción de una doncella, llamada la Soberanía de Irlanda, que con su abrazo confiere la inmortalidad, que da su copa al héroe, y cuyos nombres florales tienen un significado»; en conexión con lo mismo Loomis cita los nombres de otras hijas de los dioses, Blathnat («Pequeña Flor») y Scothniamh («Flor Lustral») y nos encontramos con otros nombres significativos tales como Blancaflor, Flore de la lunel, y Rosa Espania. Todo el motivo de la transformación de la Dama o Serpiente Horrible en la Esposa Perfecta se refleja en la periodicidad lunar de la vida de una mujer, y, quizás, sólo desde este punto de vista pueden interpretarse correctamente los tabúes menstruales tradicionales. La mujer menstruante se considera como peligrosa y funesta, igualmente para hombres y para las cosechas, y a menudo se la recluye donde la luz del sol o la luna no pueden tocarla (la luz es el poder progenitivo, y ella no debe engendrar en este tiempo). Lo que esta reclusión implica es un retorno temporario a su estado primordial, que, por así decir, no es humano, sino misterioso y aterrador. La menstruación se ha considerado a menudo como un tipo de infección o posesión; la subsecuente purificación, seguida del intercurso, es la regeneración de su humanidad, y una repetición del *ριτο* nupcial[27] por el que fue «hecha una mujer» por primera vez quien había sido una «ninfa».

Por consiguiente: «Ella es, ciertamente, la verdadera ρ× de las mujeres [Fortuna incarnate] cuando se quita la túnica manchada; por lo

[27] Rito, sacrificio, re-actualización de las relaciones cósmicas; cf. */ατα πατηα Βρ□ημα⟩α* XI.6.2.10, *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* VI.4.2, 3, *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* III.17.5, y la fórmula matrimonial, «Yo soy el Cielo, tú eres la Tierra, yo soy el Canto, tú eres los Versos, seamos uno, y tengamos hijos», *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XIV.2.71. *Φαχερε = σαχρα φαχερε* cuando, y sólo cuando, el acto de engendrar se refiere a su paradigma *ιν διϖινισ*—«el acto de fecundación latente en la eternidad».

tanto, que el hombre se acerque a esta Gloriosa mujer (*ψα♣ασϖ×*) entonces, pronunciando una bendición; o, si ella no accede, que la golpee con una vara o con su mano, pronunciando la maldición, "yo, por mi poder y por mi gloria, tomo tu gloria para mí mismo" —y ella deviene ingloriosa. Pero si ella accede, la bendición, "yo, por mi poder y por mi gloria, me doy a ti"— y ambos son glorificados» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* VI.4.7-8). Todo esto refleja el matrimonio arquetípico de Σ⟨ρψ□, la Hija del Sol y paradigma de la esposa humana. En su boda: «Se desecha la Potencialidad (*κ♦τψ□*, mal, hechizo, encantamiento)[28] que se adhería a ella; sus [nuevos] parientes prosperan; su marido está a salvo de obligaciones. "¡Arroja la túnica manchada, da dádivas a los βρ□ημανεσ!". Ahora la Potencialidad ha obtenido sus pies (*παδϖατ×*

[28] *Κ♦τψ□*, gerundio personificado (*φαχιενδυμ*), como «potencialidad» es el Mal, en contraste con el Bien más alto caracterizado por un «ser todo en acto» (*κ♦τακ♦τψα*). Así pues *κ♦τψ□*, en abstracto, es a menudo «brujería, encantamiento, necromancia», etc. *Κ♦τψ□* en */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* corresponde a *μαλα* (corrupción) en *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ*: que se adhiere, a la vez como los anillos de una serpiente y como los pliegues de una túnica. Es menester tener presente que en la doctrina tradicional sobre la transformación o cambio de forma, todos los cambios de apariencia se consideran en los términos del revestimiento o desvestimiento de una piel o manto, con cuyos actos, según sea el caso, se oculta o se revela una esencia propia. Un licántropo, por ejemplo, no es una especie, sino un hombre que sabe cómo llevar una piel de lobo como si fuera suya propia [cf. *Ματηναω×* III.4681]. Esta concepción subyace en el motivo bien conocido del desencantamiento por desollamiento (*Αβηαυτυνγσμοτιϖ*, cf. C. G. Jung, *Ειγε Βεμερκυνγεν ζυ δεν ϛισιονεν δεσ Ζοσιμοσ*, Zurich, 1938, pág. 30, y G. L. Kittredge, *Σιρ Γαωαιν ανδ τηε Γρεεν Κνιγητ*, Cambridge, Mass., 1916, págs. 214 sigs.). Por consiguiente, nuestro Sí mismo real sólo aparece cuando se han desvestido todos sus disfraces; la esposa está sin velo ante su marido; y de la misma manera, «a través de Tu umbral [del Amor] todos deben pasar desnudos», cf. Filón, *Λεγυμ αλλεγοριαε* II.55 sigs. Toda «propiedad» (en el sentido teatral y demás sentidos de la palabra) debe ser expropiada; puesto que sólo el hilo de nuestra existencia, como dice P⟨μ×, es apropiado para el ojo de la aguja. En último análisis, incluso nuestros propios cuerpos (personalidades) son disfraces, de los que sólo el Príncipe Encantador puede extraernos: y, como lo expresa *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.30.4, «estos mismos dioses de arriba han sacudido sus cuerpos». Incluso «desaparecer» se considera como un «vestirse» de invisibilidad; encontramos así a un adepto que escapa de sus enemigos «invistiendo su cuerpo en el manto de la contemplación» (*ϑ□τακα* V.127) [es decir, «vistiéndose nada». Cf. *ϛισυδδηι Μαγγα* 390, 392-393].

βη⟨τϖ×), y como una esposa consorta con un marido» (/γ ϛεδα Σα·ηιτ□ X.85.28, 29). Por éste «ha obtenido pies» es evidente que la forma original de la esposa, que se adhería a ella, era ofidiana, y, si cotejamos los dos contextos, el de la purificación mensual, después de la cual la mujer ya no es peligrosa sino aceptabilísima, es una regeneración que se considera como el desecho de la muda y una gloriosa emergencia, análoga, por una parte, a la de Aπ□λ□ y, por otra, a la de todo el que «se desviste» el hombre viejo y se renueva.

Hasta aquí hemos visto que el motivo heroico de la transformación de una esposa repulsiva y aterradora en una mujer bella no puede considerarse como peculiarmente céltico, sino que representa más bien un modelo mítico universal, subyacente en todo matrimonio, y que es, de hecho, el «misterio» del matrimonio. En más de un caso se recalca que el desencantamiento se efectúa por un beso; así, por ejemplo, en la historia de los hijos de Eochaidh, y también en la Boda de Sir Gawain y la Dama Ragnell donde, cuando él retrocede, ella le suplica: «Por amor de Arturo, al menos bésame». ¡Ciertamente estos son «Fiers Baisers»!. En una versión típica del Fier Baiser, el héroe alcanza el Otromundo, Bajo-la-ola. La población está encantada. Él entra en un castillo. Una gran serpiente entra, y le suplica, «bésame», pero él se niega. A la noche siguiente sueña lo que habría seguido si le hubiera dado el beso, y resuelve hacerlo. La serpiente vuelve de nuevo, esta vez en una forma más terrible, con dos cabezas, y le suplica, «bésame», pero él se niega. De nuevo sueña, y oye una voz «habrías actuado acertadamente si hubieras besado a la serpiente». El se arma de valor para hacerlo; y esta vez, cuando la serpiente entra, ahora en una forma todavía más espantosa, con tres cabezas, se enrolla en torno a él y suplica, «bésame». Él la besa, y «tan pronto como la hubo besado, la serpiente se convirtió en una bella doncella, tan bella como una doncella podía ser. La

serpiente era la hija encantada del señor del castillo. Después del beso, todo lo perteneciente al castillo, y toda la ciudad, fueron desencantados». En este caso el matrimonio efectivo se pospone por el deseo humano del héroe de volver a visitar a sus padres en este mundo, pero cuando se recoge en sí mismo es para volver a su prometida y al reino que le espera[29]. Exactamente los mismos principios están implícitos en lo que puede llamarse el Fier Baiser *μανθυ*, un ejemplo del cual se encontrará en «Lady of the Land» de William Morris (la segunda historia de Junio en *Τηε Εαρτηλψ Παραδισε*); el héroe llega a una isla despoblada, entra en un castillo desierto, y encuentra a una bella mujer, que le dice que en su forma encantada, de la cual se libera sólo un día de cada año, ella es un Dragón, y que si él quiere ganarla a ella y al reino, debe besarla en la forma de dragón, en la que aparecerá a él por la mañana. Al héroe le falla el coraje, y huye, dejando al Dragón llorando[30].

El motivo del Fier Baiser es bien conocido para que sea necesario citar otros ejemplos[31]. Nuestro principal objeto ha sido señalar que la

---

[29] A. H. Wratislaw, *Σιξτψ Φολκ–Ταλεσ, Εξχλυσιϖελψ φρομ Σλαϖονιχ Σουρχεσ* (Londres 1889), nº 58. Como observa E. Siecke en un contexto más general, «der Drache und die Jungfrau sind natürlich identisch» (*Δραχηενκμπφε*, Leipzig, 1907, pág. 15).

[30] La isla estéril es evidentemente la Tierra Yerma, que se había repoblado si el héroe hubiera acabado la gesta. El empleo por Morris de motivaciones míticas o mágicas en sus romances es siempre correcto. En el caso presente no conozco su fuente inmediata [pero cf. Sir John Mandeville, *ζοιαγε ανδ Τραϖαιλε* (Nueva York, 1928)]; ver también Brown, *Τηε Οριγιν οφ τηε Γραιλ Λεγενδ*, pág. 211, nota 7 («Sólo un héroe persistentemente bravo gana al *ηαδα* de fea-apariencia», etc.).

[31] Las referencias se encontrarán en W. H. Schofield, *Στυδιεσ ον τηε Λιβεαυσ Δεσχονυσ* (Boston, 1895) («Disenchantment by Means of a Kiss», pág. 51, 199-208). Cf. Axel Olrik, *A Βοοκ οφ Δανισηη Βαλλαδσ* (Princeton, 1939), pág. 271, «La esposa serpiente». Las palabras del *Χαρδυινο* (*I Χανταρι δι Χαρδυινο* en Rajna, *Ποεμεττι Χαϖαλλερεσχηι*, Bolonia, 1873, págs. 1-44, citado por Schofield, pág. 51) son significativas:

> Chè come quella serpe fu basciata
> Ella sì deventò una donzella
> Legiadra e adorna e tutta angielicata.

Dama Horrible y la Serpiente o el Dragón, la Sirena o la Ondina o la N□γιν×, son una y la misma «Señora de la Tierra». Sin embargo, debemos señalar que el motivo aparece en la historia de Aπ□λ□; pues está más allá de duda que ella era un reptil[32] cuando Indra bebió el Agua de la Vida de sus labios; la purificación tiene lugar después. Las palabras del Bρ□ημα⟩α merecen repetirse: «Él, ciertamente, bebió el Soma de su boca (de ella): y quienquiera que, siendo un Comprehensor de esto [mito o doctrina], besa la boca de una mujer, eso deviene para él un trago de Soma». La Esposa es siempre en algún sentido una sierva de las Aguas Vivas, que el Héroe le roba, ya sea por la fuerza o el favor: y el principio sigue siendo el mismo cuando (como en la historia de los Hijos de Eochaidh) se trata de un trago del Pozo (de la Vida) que la Bruja da sólo a aquél que la besa, o cuando (como en muchas otras versiones de la historia, y como se refleja en la costumbre) ella le ofrece la copa nupcial. Hemos mostrado en otra parte[33] que el verdadero Sacrificio de Soma (el «Agnihotra Interior», la ofrenda de «lo que los Brahmanes entienden por Soma, que nadie que mora sobre la tierra saborea»)[34] es el sacrificio de la sangre de vida de la Psique draconiana —macrocósmicamente «la Soberanía de Erin, que con su abrazo confiere la inmortalidad, *θυε δα συ χοπα* al héroe»)[35].

En varias otras versiones de la historia la *δονζελλα* es explícitamente Gaia Donzella, Pulzella Gaia, la hija de Morgan le Fay, y el héroe es Gawain (E. G. Gardner, *Τηε Αρτηυριαν Λεγενδ ιν Ιταλιαν Λιτερατυρε*, Garden City, N. Y., 1930. págs. 167-241, 308, 309). Ver también Coomaraswamy, «The Sunkiss», 1940.

[32] Cf. también *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IX.2.14 donde, como Aκ⟨π□ρ□ (femenino de Aκ⟨π□ρα, «Infinito», «Océano», «Tortuga» primordial), la esposa de Indra se describe teniendo una «piel como la de un lagarto».

[33] «⟨τμαψαφ□α»

[34] /γ ϛεδα Σα·ηιτ□ X.85.3, 4, cf. *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* XIV.1.5.

[35] Loomis, *Χελτιχ Μψτη ανδ Αρτηυριαν Ρομανχε*, pág. 222.

Con *εστε* trago el héroe «mortal», el Dios Muriente, el Eros Divino, el hijo de un Padre sobrenatural y de una Madre terrenal, que ha asumido un cuerpo pasible y mortal para rescatar a su Esposa destinada —y que al hacerlo «se atrapa a sí mismo por sí mismo, como un pájaro en la red»[36]— es restaurado a su reino ultramundanal en el que el Amante y la Amada viven juntos felizmente «para siempre». Por otra parte, ésta es una consumación que puede posponerse; y en este caso la copa nupcial ha de considerarse más bien como una prenda que como un cumplimiento. Pues también acontece a menudo que el Héroe no está todavía completamente liberado de los lazos que le atan a este mundo. Querría, por ejemplo, volver a la tierra para visitar, consolar y decir adiós a sus padres y compañeros. Esto es una empresa peligrosa, a la que su Esposa Hada consiente sólo reluctantemente. Ella le proporciona un talismán, o un sano aviso; pero el talismán es robado, o el aviso es ignorado, con el resultado de que se olvida la Esposa Hada y el Héroe cae atrapado en un matrimonio con una esposa malvada, la antítesis de la Amada inmortal, que le rescata sólo en el último momento. Ella, por su parte, sufre innumerables pruebas y vive *δισφραζαδα* hasta que, por algún ingenioso recurso, o por medio de un signo, logra recordar al Héroe su olvidada aventura[37]; una *λετηε* y una *αναμνεσισ* que no

[36] *Μαιτρι Υπανι•αδ* III.2.

[37] Por ejemplo, en la historia polaca del «Príncipe Inesperado» (Wratislawa, *Σιξτψ Φολκ–Ταλεσ*, nº 17), cuando el Príncipe y la jovencísima Princesa han eludido la persecución, el Príncipe ve un bello poblado, y desea visitarlo; la Princesa le dice que si debe ir allí, debe guardarse de un bello niño a quien no debe besar. Pero el bello niño corre a sus brazos, y él le besa impulsivamente, y en « aquel momento su memoria se obscureció, y olvidó completamente a la Princesa, hija de Bony». Poco después, el Príncipe ha de casarse con la hija del Rey, pero la Princesa entra en el servicio de la cocina real, y obtiene permiso para hacer el pastel de bodas; cuando se corta el pastel, aparece una pareja de palomas; la hembra persigue al macho, su arrullo restaura la memoria del Príncipe, encuentra a la verdadera Princesa, y nuevamente escapan, y en este caso alcanzan salvos el reino (celestial) del Padre del Príncipe. El motivo esencial en este modelo familiar (cf., por ejemplo, el olvido del Rey en la Epopeya y en las versiones de K□λιδ□σα de la historia de | ακυνταλ□, y en *Μαιτρι Υπανι•αδ* III.2 el olvido de «su Alma inmortal» por el alma engañada) es el de la pérdida y

carecen de relación con la doctrina de la recordación platónica e india. O también, si el Héroe no ha olvidado, sino sólo perdido, a su Esposa inmortal, por la infracción de un tabú (ya sea esta infracción el resultado de su propia insensatez, o de una debilidad humana, o provocada por un adversario), entonces tiene que buscarla en ese Otromundo o Ciudad desconocida de donde ella vino primero, y cuyo nombre y lugar mismos son extraños para todos aquellos a quienes pregunta el camino, porque, ¿quién sabe «dónde» está «Ultramar» o «Bajo-la-ola», o el oriente del sol o el occidente de la luna, o «cuándo» «hubo una vez un tiempo»?. El tema es infinitamente variado, pero es siempre la misma historia del *Λιεβεσγεσχηιχητε Ηιμμελσ*, la historia de una separación y una reunión, de un encantamiento y un desencantamiento, de una caída y una redención[38].

El Héroe y la Heroína son nuestros dos sí mismos —*δυο συντ ιν ηομινε*— el Espíritu inmanente (el «Alma del alma», «el Sí mismo inmortal de este sí mismo») y el alma o el sí mismo individual: Eros y Psyque. Estos dos, los cohabitantes Hombre Interior y Exterior, están en mutua guerra, y no puede haber ninguna paz entre ellos hasta que se ha ganado la victoria y el alma, nuestro sí mismo, este «yo», se ha

---

recuperación de la *μεμορια*. Esta es la formulación mítica de la bien conocida doctrina india y platónica de *λετηε* y *αναμνεσισ;* y cada una de las tales historias, al menos al comienzo (por más que puedan haber sido «vaciadas de contenido en su descenso a nosotros»), no se han contado meramente para el entretenimiento de los «niños», sean jóvenes o viejos, sino también para exponer una doctrina por amor de aquellos que tiene oídos para oír y a quienes se ha dado comprender los misterios del Reino de Dios. Platón y Aristóteles estaban profundamente acertados al llamar a lo maravilloso «el único comienzo de la filosofía», y al igualar «al amante de los mitos» con «el amante de la sabiduría».

[38] Cf. E. Siecke, *Διε Λιεβεσγεσχηιχητε δεσ Ηιμμελσ* (Estrasburgo, 1892), y nótese la ecuación de Indra y ς♦τρα con el Sol y la Luna (normalmente el Novio y la Novia) en /*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.6.4.18, 19. Ver también Coomaraswamy, «⌊τμαψαφ□α» y «Two Passages from *Παραδισο* de Dante».

sometido. No sin razón, la Heroína se describe a menudo como altanera, desdeñosa, «Orgullosa»[39]. Filón y P⌡μ× igualan repetidamente esta alma, nuestro sí mismo, con el Dragón[40], y es a esta alma a la que se nos dice que «odiemos» si queremos ser discípulos del Sol de los Hombres.

El mito de la Esposa Horrible sobrevive en la predicción de San Buenaventura sobre el Matrimonio de Cristo con su Iglesia: «Cristo presentará a su Esposa, a quien amó en su bajeza y toda su suciedad, gloriosa con su propia gloria (de él), sin mancha ni arruga»[41]. «Ni nunca

---

[39] Típicamente, por ejemplo, en la bien conocida en la historia de Enid y Geraint; y en el Lay de Graelent (W. H. Schofield, «The Lays of Graelent and Lanval», *Πυβλιχατιονσ οφ τηε Μοδερν Λανγυαγε Ασσοχιατιον* XV [1900], 131; E. M. Grimes, *Τηε Λαψσ οφ Δεσιρ□, Γραελεντ ανδ Μελιον,* Nueva York, 1928, pág. 23). La doncella de la fuente es extremadamente desdeñosa, pero tan pronto como Graelent ha tenido contacto con ella, sumisa y devota. No cabe duda de que el contraste entre el orgullo y la humildad es paralelo al de la repulsividad reptiliana y la eminencia de la belleza femenina; y se puede decir que el motivo sobrevive en contextos seculares como el de «La Doma de la Bravía».

[40] En modos ligeramente diferentes, correspondientes a */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.85.28, donde se describe a *K♦τψ□* como *αδηιρι□νδοσε* a Σ⌡ρψ□, y 29, donde se dice que Σ⌡ρψ□ *ηα σιδο* K♦τψ□ —lo mismo que «Soma *ερα* ς♦τρα». Así para Filón (*Δε οπιφιχιο μυνδι* 44, *Λεγυμ αλλεγοριαε* I.21 sigs., II.50 sigs., II.221 sigs.), νο¬ς es el «Hombre» (racional, celestial, superior, artista), y α∅σθΖσις es la «Mujer» (irracional, terrenal, inferior, material); esta última, el «alma» carnal (ψυχΖ = *νεφεση*), trae al primero el reino de las cosas percibidas, y el primero, el «Alma del alma», impone el orden en ellas; y el Placer (≡δονΖ) es la «Serpiente» que se enrolla alrededor del alma sensitiva como un vestido malo. De aquí que el *Δραχηενκαμπφ* (∉Νιομαχ∴α) de Filón es el conflicto entre la Razón y el Placer (cf. *Ηαρϖαρδ Θουρναλ οφ Ασιατιχ Στυδιεσ*, VI, 1942, 397); y la Victoria implica una transformación, pues cuando el alma se somete a la Mente, su marido legítimo, «ya no habrá ninguna carne, sino que ambos serán Mente» (cf. Hermes *Λιβ.* X.19a). Similarmente para Plutarco (*Μοραλια* 371BC), «Typhon (Seth) es esa parte del alma que es pasible y titánica». Para P⌡μ× (*Ματηναω×* I.1375, 2617-2619; III.1053, 2548, etc.), la Razón (™*αθλ*) es el Hombre, y el Alma (*ναφσ*) la Mujer, y ambos están en guerra; ella es el Dragón, a quien solamente Dios, o Moisés dentro de vosotros, puede vencer.

[41] *Δομινιχα πριμα ποστ οχταϖυμ επιπηανιαε* II.2: «sin arruga» (*σινε ρυγα*) podría describir bien una transformación tal como la de Aπ□λ□, cuya piel era originalmente «rugosa». Cf. S. Bernardo, *Δε γραδιβυσ ηυμιλιτατισ* 21, «une esta alma a sí mismo como una esposa gloriosa»; *Μισχ. Σερμ.* 45.4, «del limo del abismo»; *Γραχια ψ Λιβρε Ελεχχι□ν* X.35, «cambiada en la misma

casta, excepto cuando *τ* me raptas» —y es por una verdadera analogía por lo que una mujer «raptada» se dice que está *ιν γλορια*. Nosotros no podemos ver ningún otro significado, ni menos significados que éstos, en las formas más antiguas de la historia de la transformación de la Dama Horrible o el Dragón-mujer. Suponer que los «motivos folklóricos antiguos» (cuyo origen se deja sin explicar) han sido introducidos en los contextos escriturarios, en los que sobreviven como cuerpos extraños, es invertir el orden de la naturaleza: el hecho es que las fórmulas escriturarias sobreviven en el folklore, quizás mucho tiempo después de que la «escritura» misma haya sido romanzada o racionalizada en círculos más sofisticados. En cualquier contexto que estén conservados correctamente, los motivos retienen su inteligibilidad, ya sean o no comprendidos efectivamente por una audiencia dada. Estos motivos no son primariamente «figuras de lenguaje», sino *φιγυρασ δε πενσαμιεντο*, y quienquiera que los comprende todavía, no está leyendo significados *δεντρο* de ellos, sino sólo leyendo *εν* ellos la significación que se concreó originalmente con ellos (cf. Romanos 1:20).

Se concederá que los mitos son significantes: pero ¿de qué?. Si nosotros no hacemos las preguntas correctas, con el Grial ante nuestros ojos, nuestra experiencia del material mítico será tan inefectiva como la del héroe que alcanza el castillo del Grial y se queda mudo, o la del héroe que no besa al Dragón: nuestra ciencia equivaldrá sólo a una acumulación de datos, que pueden ser clasificados, pero no pueden ser

---

imagen, de gloria a gloria» (*Οπερα* 1388). Las transformaciones de repulsiva bruja en espíritu bello, diferentemente motivadas, aparecen también en el *Πετατωαττηυ* buddhista (*Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Βυδδηιστσ* XII, 1942, 158 sigs. y 167 sigs.). [«El hijo procedió del Altísimo para ir y recoger a su dama a quien su Padre le había dado eternamente como esposa y restaurarla a su anterior estado elevado», Maestro Eckhart (ed. Evans, I, 224)].

vivificados[42]. Los mitos no son registros distorsionados de los acontecimientos históricos[43]. No son descripciones perifrásticas de los fenómenos naturales, o «explicaciones» de ellos; muy lejos de eso, los acontecimientos son demostraciones de los mitos. El mito etiológico, por ejemplo, no fue inventado para explicar una singularidad, como podría suponerse si tomamos en cuenta solamente algún caso aislado. Por el contrario, los fenómenos son *εξεμπλα* del mito: por ejemplo, si se nos dice «¿Por qué la Liebre no tiene Cola?», la investigación mostrará que el motivo de las Simplégades, por el que se «explica» esto, lo explica completamente. El mismo motivo de las Simplégades explica también cómo la buena nave Argos perdió su ornamento de popa, cómo fue aplastada la punta trasera de la canoa de Giviok, y cómo fueron cortadas

[42] Agréguese a esto, que si se investigan sólo las fuentes del folklore, incluso las fechas estarán imperfectamente consignadas. Por esta razón, sin duda, se ha pasado por alto el motivo de las Simplégades en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.49.3, *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XIV.1.63, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.9.3.2, y */□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* IV.13 (= *Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* II.13), como también lo ha sido el de la Decapitación en numerosos contextos islámicos, por ejemplo en P⟨μ×, *Δ×ω□ν*, Oda II, «Cuando veas en el camino una cabeza cortada, que está rodando… pregúntale, pregúntale los secretos del corazón», y *Ματηναω×*, ed. Ταβρ×ζ, 206.6, «Cuanto más atizaba su espada, tanto más devenía mi cabeza». Lo que la «historia literaria» muestra no es una deificación de héroes humanos, sino la humanización de dioses. Sobre la Decapitación ver también Coomaraswamy, «Sir Gawain and the Green Knight: Indra y Namuci», 1944, donde también he examinado la naturaleza del mito y el folklore.

[43] Cf. Lord Raglan, *Τηε Ηερο* (Londres, 1936); Siecke, *Δραχηενκ□μπφε*, pág. 61; N. P. Nilsson, *Μψχενεαν Οριγιν οφ Γρεεκ Μψτηολογψ* (Berkeley, Calif., 1932), (pág. 31, La Mitología nunca puede convertirse en Historia); [S. Reinach, *Ορπηευσ* (Nueva York, 1909), cap. 8, § 28, «Es contrario a todo método sano componer, como Renan hizo, una vida de Jesús, eliminando los elementos maravillosos de la historia del Evangelio. Hacer historia real con mitos no es más posible que hacer pan con polen de flores»]. Puede observarse aquí que siempre que se afirma que un acontecimiento dado, tal como el nacimiento temporal de Cristo, es a la vez *□νιχο* e *ηιστ□ριχαμεντε* verdadero, nosotros reconocemos una antinomia; puesto que, como percibió Aristóteles (*Μεταφ□σιχα* VI.2.12, XI.8.3), «el conocimiento (*ƒ*πιστΖμη) es de aquello que es siempre o usualmente así, no de excepciones», de donde se sigue que el nacimiento de Belén sólo puede considerarse como *ηιστ□ριχο* si se concede que ha tenido que haber *οτροσ* «descensos» similares; por ejemplo, si aceptamos la afirmación de que «Yo nazco edad tras edad, para el establecimiento de la Justicia» (*Βηαγαϖαδ Γ×τ□* IV.7, 8).

las espuelas de los pies de un héroe céltico por la Puerta Activa de un castillo del Otromundo. ¡Sólo en una época más reciente que la «edad hacedora de mitos», y cuando el símbolo sobrevive únicamente como un «motivo» o una «forma de arte», alguien pudo haber imaginado que todo el complejo modelo de la Gesta del Otromundo o *Himmelfahrt* pudo haber sido inventado para explicar un hecho menor de la historia natural![44]. La «Mutilación» es una figura; y si la función de una figura es que se comprenda, entonces debemos tener en cuenta no sólo la figura misma, sino también su configuración (*Gestalt*). Sólo cuando comprendemos que las artes y las filosofías de nuestros remotos antepasados estaban «plenamente desarrolladas», y que estamos tratando con las reliquias de una antigua *sabiduría*, tan válida ahora como siempre lo fue, el pensamiento de los pensadores más antiguos deviene inteligible para *nosotros*[45]. Nosotros sólo seremos capaces de

[44] Sobre la liebre y los sabuesos ver Karl von Spiess, «Die Hasenjagd», *Jahrb. f. historische Volkskunde*, V, VI (1937), 243 sigs. También E. Pottier, «L'Histoire d'une bête», *Revue de Paris et Moderne*, XXVII (1910), 419-436, y *Bulletin de correspondance hellénique* (1893), pág. 227; L. von Schroeder, *Arische Religion*, II (Leipzig, 1923), pág. 664; y John Layard, *The Lady of the Hare* (Londres, 1945).

[45] Aristóteles, *Metafísica* XII.8.21. Cf. W. Andrae, *Die Ionische Säule* (Berlín, 1933), pág. 65; E. Dacqué, *Das verlorene Paradies* (Munich, 1940); F. Marti, «Religion, Philosophy, and the College», *Review of Religion* VII (1942) («Los hombres viven por los mitos… ellos no son meras invenciones poéticas»); N. Berdyaev, *Freedom and the Spirit* (Nueva York, 1935) («Detrás del mito están ocultas las más grandes realidades, los fenómenos originales de la vida espiritual… El cristianismo es enteramente mitológico, como, ciertamente, toda religión lo es»); M. Eliade en *Zalmoxis* II (1939), 78 («La memoria colectiva conserva algunas veces ciertos detalles precisos de una "teoría" devenida desde hace mucho tiempo ininteligible… símbolos arcaicos de esencia puramente metafísica»), y en *Revista fundatiilor regale* (Abril, 1939), pág. 16 («O Buna parte din ornamentatia populara este de origine metafizica»); J. Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (Heidelberg, 1936), pág. 344 («Wir müssten wohl überhaupt in der Religion die Unterscheidung zwischen Natur und Kulturvölkern fallen lassen»); Franz Boas, *The Mind of Primitive Man* (Nueva York, 1938), pág. 156 («Esto nos condujo a una consideración de si la facultad mental hereditaria fue mejorada por la civilización, una opinión que no nos parecía plausible»). Puntos de vista similares podrían citarse *ad lib.*

comprender la pasmosa uniformidad de los motivos folklóricos por todo el mundo, y el devoto cuidado que se ha puesto siempre para asegurar su transmisión correcta, si nos acercamos a estos *μιστεριοσ* (pues no son otra cosa) con el espíritu en el que se han transmitido «desde la Edad de Piedra hasta ahora» —con la confianza de niños, ciertamente, pero no con la autosuficiencia pueril de aquellos que sostienen que la sabiduría nació con ellos. El verdadero folklorista, si quiere «comprender su material»[46], debe ser mucho más un teólogo y un metafísico que un psicólogo. Muchos o la mayor parte de nuestras hadas y héroes eran originalmente dioses[47]; en conexión con esto, el valor especial de los antiguos paralelos indios está en el hecho de que aquí las «hazañas de amor y de alta empresa» son todavía las de los dioses mismos.

[46] Sobre este tema ver Coomaraswamy, «"Spiritual Paternity" and the "Puppet Complex"; a Study in Antropological Methodology», 1945.

[47] *Διυ Κρονε* (L. 29622) se refiere todavía al Portador del Grial como «die gotinne Wolgetân» (Loomis, *Χελτιχ Μψτη ανδ Αρτηυριαν Ρομανχε*, pág. 284).

ΛΕ ΧΟΡΠΣ ΠΑΡΣΕΜ□ Δ[ΠΨΕΥΞ[*]

El estudio informativo del Profesor Raffaele Pettazzoni sobre algunas divinidades con muchos ojos o cubiertas de ojos muestra que este simbolismo es de una distribución casi universal, «y antiquísimo»[48]. Reconoce acertadamente que el simbolismo se relaciona con «la idea de la omnipresencia de Dios». Sin embargo, nuestra comprensión del simbolismo puede llevarse mucho más lejos y explicarse en conexión con la totalidad de la doctrina del Espíritu y de la Luz.

En primer lugar, observaremos que todas las formas divinas bajo estudio son solares. Esto es suficientemente evidente en los casos de Argos, Πυρυ•α, Indra, Mitra, Horus, y Cristo. Que Argos oficie como «vaquero» recuerda la designación de Indra y el Sol como *γοπατι* en el */γ ςεδα* y en el *Μαη□βη□ρατα*, y tanto más si recordamos que la Tierra en la tradición Védica es una «vaca». Los Tetramorfos o Querubines de Ezequiel 1:5 sigs. y 10:12 sigs., con sus múltiples ojos, están conectados con el Espíritu y con la Luz, y son evidentemente cuatro aspectos, reflejos, o poderes de la «gloria del Dios de Israel sobre ellos» (Ezequiel 10:19). En el arte cristiano se representan en la forma de un hombre con muchas alas y tres cabezas accesorias —las de un toro,

[*] [Este ensayo se publicó por primera vez en *Ζαλμοξισ*, II (1939).—ED.]

[48] «Le Corps parsemé d'yeux», *Ζαλμοξισ*, I (1938), 1-12.

un león, y un águila, representados por protomas en una disposición estrechamente semejante a la del nimbo de la deidad solar en Δοκηταρ–ι–N↓σηιρω□ν, donde, sin embargo, el águila ocupa el centro y el número de los protomas animales es doble[49]. En lo que concierne a Satán, es más que dudoso si es Satán como tal, y no más bien Lucifer, en el sentido propio de este nombre, el que se entiende por el «Ángel de la Muerte» en el Talmud babilónico; pues «Muerte» es uno de los nombres más altos de Dios, que a la vez vivifica y mata, separa y unifica; y en la tradición Védica siempre se le identifica con el Sol y el Espíritu (/*αταπατηα Βρ□ημα*⟩*α* X.5.2.3, 13-15; XI.2.2.5; *Κατηα Υπανι•αδ* I.16, etc.). En lo que concierne a Cristo, puede observarse que los siete ojos del Cordero Apocalíptico, «que son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra» (Apocalipsis 5:6), corresponden a los «siete dones del Espíritu» así como a los «siete rayos del Sol», que se mencionan tan a menudo en la tradición Védica[50]. Los siete ojos del Cordero se representan en el arte cristiano en la cabeza y no en el cuerpo, por ejemplo en el domo de la iglesia de San Clemente de Tahull (España)[51]; aquí el Cordero se encuentra en el círculo que corresponde al

[49] El Tetramorfos, en tanto que un tipo de Cristo, es un aspecto del Sol. Sin embargo, los Querubines, en tanto que tales, no son Dios sino, más bien, los vientos del espíritu sobre los cuales cabalga Dios (Maruts) (cf. Salmos 18:10); se distinguen por su «exceso de conocimiento» de Dios (*Συμμα Τηεολογιχα* I.108.5), siendo en este respecto superiores incluso a los Tronos; y desde este punto de vista puede decirse que sus muchos ojos implican su «conocimiento inmediato de los tipos de las cosas en Dios»; ellos ven lo que Él ve (en el «espejo eterno») y en este respecto ven como Él ve.

Para el nimbo de Δοκηταρ–ι–N↓σηιρω□ν, ver A. Godard y J. Hackin, *Λεσ Αντιθυιτ□σ βουδδηιθυεσ δε Β□μιψ□ν* (Bruselas, 1928), pág. 70.

[50] Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Domo», y René Guénon, «La Puerta Estrecha», *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ* XLIII (1938), 447-448. Los siete rayos del Sol se representan por los seis radios y el centro de una rueda o por una «estrella» de seis puntas, o más raramente por un séptimo rayo que difiere en forma del resto.

[51] En la pintura catalana el Cordero tiene tres ojos a un lado de la nariz y cuatro al otro. El héroe solar irlandés Cuchullain tenía siete pupilas en cada ojo (W. O. E. Windisch, ed., *Διε αλτιρισχηε Ηελδενσαγε Τ□ιν Β□ Χ□αλνγε*, Leipzig, 1905, pág. 169) o, según otra versión, cuatro pupilas en un

«ojo» solar del domo, donde se ve más a menudo el Pantokrator (Figura 11).

Φιγυρα 11. Ελ Χορδερο Αποχαλ□πτιχο

La conexión de los ojos con el Espíritu y con la Luz nos proporciona la llave del significado de este simbolismo en otras partes. Una vez que

---

ojo y tres en el otro (*Ζειτσχηριφτ φ□ρ Χελτισχηε Πηιλολογιε*, III, 1901, 230). Se dice que el discípulo de S. Columcille, Baithin, tenía siete pupilas en cada ojo (Manus O'Donnell, *Λιφε οφ Χολυμχιλλε*, ed. y trad. por Andrew O'Kelleher, Urbana, III., 1918, pág. 362). Las últimas referencias están tomadas de R. A. S. Macalister, «The Goddess of Death in the Bronze-age Art and the Traditions of Ireland», IPEK (1926), pág. 257.

hemos reconocido que los ojos son los del «Sol de los hombres» (*σ⟨ρψο ν♦ν, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.146.4), la «Luz de las luces» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.113.1; *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XIII.16, etc.), que el Sol es la esencia espiritual (*□τμαν*) de todo lo que es (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1); una vez que hemos comprendido que la luz es progenitiva (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.1.1.1; */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VIII.7.1.16)[52], que los múltiples rayos del Sol son sus hijos (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* II.9.10), que él llena estos mundos por una división de su esencia (*□τμαναμ ϖιβηαφψα, Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.26), aunque permanece indiviso, es decir, una presencia total, en las cosas divididas (*Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XIII.16 y XVIII.20), siendo así uno en sí mismo y múltiple en sus hijos (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.5.2.16), y que está conectado con cada uno de estos hijos por el rayo o hilo de luz pneumática (la doctrina del *σ⟨τρ□τμαν, παςςιμ*) del que depende su vida [de sus hijos], no será difícil comprender cómo es que la Luz de las luces, que es el único ojo de todos los dioses, el ojo de ςαρυ⟩α, debe aparecer al mismo tiempo, a nuestra facultad iconográfica, como un junto de ojos.

Aunque la omnisciencia divina no se deriva de los objetos externos a sí misma, sino de las ideas de esos objetos, las cuales componen la

---

[52] Por esta razón las deidades más altas son también «dioses de la fertilidad». En la mitología Navajo las vírgenes se llaman «doncellas no-tocadas por el sol». Y éste es otro aspecto de la omnisciencia divina, pues la significación erótica del verbo «conocer» es muy antigua. «Dios es el dueño de todo el poder generativo» (Hermes, *Ασχλεπιυς* III.21; cf. 17A).

Puesto que la deidad solar es «de mil ojos», y cada ojo implica un «rayo», y puesto que «la luz es el poder progenitivo», «de mil ojos», «de mil rayos», y «de mil miembros» (*σαηασρα–μυ•κα, σαηασρα–ρεταϛ, /γ ςεδα Σα·ηιτ□*) son conceptos equivalentes, y Σ□ψα⟩α interpreta acertadamente */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.19.23 *μυ•κ□νι*, por *τεφ□⟩σι*. Estas consideraciones explican la conexión tradicional del falo con la llama («El carácter "flamígero" del Linga es también completamente evidente en el culto público… la llama solar, la esencia ígnea, el "tejas", puesto que el "tejas" es el órgano sexual», F. D. K. Bosch, «Het Linga-heiligdom van Dinaja», *Μαδφαλαη υντυκ ιλμυ βυηασα, ιλμυ βυμι δαν κεβυδαφααν Ινδονεσια*, LXIV (1924), 232, 257.

«pintura del mundo pintada por el Espíritu en el lienzo del Espíritu» (*| α)καρ□χ□ρψα, Σϖ□τμανιρ(πα)α* 95), de modo que la visión de todo lo que es en el tiempo o el espacio, como si fuera en un espejo, constituye un único acto de ser, aparte del tiempo, nosotros no podemos representarlo así a nosotros mismos. Desde el punto de vista de la multiplicidad, el Sol es central a una esfera cósmica, a cuyos límites se extienden en todas direcciones sus innumerables rayos[53], a fin de que la obscuridad se llene de luz; y si de estos rayos se habla como de un «millar», ello se debe a que «un millar significa todo» (*/αταπατηα Βρ□ημα)α, πασσιμ*), y es por medio de estos rayos como él conoce las formas expresadas hasta las cuales ellos se extienden. Si recordamos la teoría tradicional de la visión, comprenderemos que cada uno de estos rayos implica un «ojo» o «pupila» de donde procede y un ojo hasta donde se extiende y a través del cual pasa: pues en esta teoría, la visión es por medio de un rayo de luz proyectado desde el ojo, y es más bien Él el que ve en nosotros que «nosotros» quienes vemos[54]. Por consiguiente, Dios, en los términos del concepto humano, ya sea verbal o visual, es un

[53] Cada uno de los cuales, para el individuo hasta quien se extiende, corresponde al rayo «séptimo y mejor» mencionado arriba.

[54] *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.28.8: «Ese rayo Suyo, deviniendo la visión, está presente en todos sus hijos; quienquiera que ve, ve por medio de Su rayo»; Él, cuya visión es a través de los seres (*ψο βη(τεβηιρ ϖψαπα♣ψατα, Κατηα Υπανι•αδ* IV.6) se apropia así de los objetos de la percepción (*ϖι•αψ□ν αττι, Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6; *ϖι•αψ□ν υπασεϖατε, Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.9). Cf. Platón, *Τιμεο* 47B; y P\μ×, *Ματηναω×* II.1297. *Μιρ•□δ* 65.7 sig. y 69.2 sigs. (citado por Nicholson sobre *Ματηναω×* II.1293 con referencia al Corán, XXIV.35) corresponde casi verbalmente a *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6. Cf. también Plutarco, *Μοραλια* 355A, Osiris «de muchos ojos»; Hesíodo, *Λοσ τραβαφοσ ψ λοσ δ□ασ* 265, «El Ojo de Zeus, ve todo»; *Ηεβρεοσ* 4:13, «que todo lo ve»; *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.8, *σαηασρ□κ•ε)α*, de mil ojos; *Μιηιρ Ψαστ* XXXIII.141 (*Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ* Vol. 23, Oxford, 1883, 119-58), XXIV.145, Mithra «de un millar de ojos… de un millar de espías… conoce todo»; *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* IV.16.4 y 5, ςαρυ)α: «de mil ojos… sus espías presencian la tierra»; */αταπατηα Βρ□ημα)α* IX.2.3.32 sigs., «Oh Agni, de mil ojos, *συπαρ)α…*»; */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.81.3, «el Único Dios que tiene ojos por todas partes»; cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.6.2.1 y *Καυσιτακ× Βρ□ημα)α* VI.1, «el de un millar de ojos».

Argos de ojos, debido a que Él ve todas las cosas. Indra es preeminentemente el «de mil ojos», e «Indra eres Tú para el adorador mortal» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ* V.3.2), es decir, conceptualmente, pero en realidad «no lo que los hombres adoran aquí» (*νεΠδαμ ψαδ ιδαμ υπσατε, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρημα⟩α* IV.18). Se nos recuerda esto por el hecho de que es un único ser el que tiene muchos ojos, y el número depende de nuestro punto de vista y no del ser mismo, que es *ελ* «Ojo» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ* X.8.5 *βηυϖα♣ χακ•υσ*, X.102.12 *ϖι♣ϖασψα χακ•υσ;* budista *χακκηυμ λοκε*, jaina *χακκηυ λογασσα*).

EL ÁRBOL INVERTIDO*

La expresión *βραημα–ϖ♦κ•α*, «Árbol de Brahma», en el *Μαη□βη□ρατα* (*A♣ϖαμεδηα Παρϖα* XLVII.14), nos remite a *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.4, donde el Único A♣ϖαττηα se identifica con el Brahman; a */□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* XI.2, donde el Brahman se alza como un gran Árbol verde; y finalmente a la pregunta que se hace en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.31.7 y X.81.4, «¿Qué era la Madera, y qué era el Árbol, de los que ellos hicieron el Cielo y la Tierra», con su respuesta en *Ταιττιρ×ψα Βρ□ημα⟩α* II.8.9.6, «La Madera era el Brahman, el Brahman era el Árbol, del que ellos hicieron el Cielo y la Tierra: es mi palabra deliberada, hombres de conocimiento, que allí se alza el Brahman, el soporte del mundo»[55]. Teniendo presente la equivalencia de Μιτρ□ϖαρυ⟩αυ y *απαρα* y *παρα* Brahman, y la designación de ςαρυ⟩α en el */γ ςεδα* y de Brahman en los Βρ□ημα⟩ασ y Υπανι•αδσ como ψακ•α, puede verse rápidamente en qué sentido se considera al

---

* [Este estudio se publicó por primera vez en el *Θυαρτερλψ ϑουρναλ οφ τηε Μψτηιχ Σοχιετψ* (Bangalore), XXIX (1938).—ED.]

55 Como podría suponerse a primera vista, esto no hace del Brahman una causa material del mundo, sino una causa aparicional. El sánscrito *ϖανα*, «madera», como el griego ◊80, no es «materia» ni «naturaleza» en el sentido moderno de estas palabras. En la tradición india, el mundo es una teofanía, y «eso que llena el espacio» y por lo que el Brahman entra dentro del mundo es sólo «forma y fenómeno» (*ν□μα–ρ⟨πα*, como en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XI.2.3.4 y 5): es mediante estos poderes de denominación y de apariencia como las posibilidades de manifestación divinas se expresan y pueden aprehenderse en el cosmos dimensionado. En otras palabras, el proceso de «creación» es una «medición» (raíz «*μ□*») de estas posibilidades; en este sentido la procesión divina es *περ αρτεμ.* La palabra *μ□τρ□*, «medida», corresponde etimológicamente a «materia», pero no al concepto moderno de materia, que es enteramente extraño a la Philosophia Perennis. *Μ□τρ□* (explicado por Σ□ψα⟩α

Brahman a la vez como la raíz y la rama de uno y el mismo árbol. Siendo el Brahman una única esencia con dos naturalezas (*δϖαιδη×βη□ϖα /, Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11.8), «en una semejanza y no en una semejanza (*μ⟨ρτα∝ χ□μ⟨ρτα∝ χα*), mortal e inmortal, local y omnipenetrante (*στηιταμ, ψατ*), existente y más allá (*σατ, τψατ*), solar (*ψα ε•α ταπατι*) e intrasolar» (*ψα ε•α ετασνιμ μα⟩∂αλε πυρυ•α /, Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* II.3.1-3, cf. *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.3, 15, 36, etc.), el Árbol de Brahma ha de considerarse necesariamente desde el mismo punto de vista; en otras palabras, ya sea como arraigado en el terreno oscuro de la Divinidad y alzándose y abriendo sus ramas en el Cosmos manifestado, y por consiguiente invertido, o ya sea como consistiendo en un tronco continuo con dos partes, de las que una se extiende como el Eje del Universo desde la Tierra al Cielo, mientras la otra abre sus ramas sobre el techo del mundo en el Paraíso[56]. De acuerdo con */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.121.2 «Su sombra es a la vez de muerte y de inmortalidad», podemos identificar estas «partes» del Árbol con el Árbol de la Muerte y el Árbol de la Vida de otras tradiciones.

Una doble división, cósmica y supracósmica, de la Columna Axial se enuncia claramente en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.3, donde el

---

como *σϖαρ⟨παμ*, «auto-apariencia», en su Introducción a */γ ςεδα Σα·ηιτ□*) corresponde casi exactamente a «número» en tanto que característico de la «especie» en la filosofía escolástica.

[56] Ésta es, por supuesto, la situación que se representa en los santuarios del árbol hypaethrales; ver Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: I. Cities and City Gates, II. Bodhi-gharas», 1930. De la misma manera, «El rey Volsung hizo edificar una noble sala con tal sabiduría, que un gran roble se alzaba dentro, y los miembros del árbol florecían por encima del techo de la sala, mientras que debajo estaba el tronco dentro de ella, y a dicho árbol los hombres llaman Branstock» (*ς□λσυνγα Σαγα*, traducción de Magnusson y Morris, cap. 2: obsérvese que «Branstock» = «Zarza Ardiente»). De la misma manera, en los santuarios del árbol shamanes, la copa del árbol se proyecta a través de una abertura en el techo, a través de la cual es posible pasar de un mundo a otro (Uno Holmberg, «Der Baum des Lebens», *Ανναλεσ Αχαδεμιαε Σχιεντιαρυμ Φεννιχαε*, XVI, 1922-23, 28, 30, 142), y este «lucernario» es lo mismo que la «Puerta del Sol» de la tradición Védica.

σκαμβηα (al que los Devas son inherentes «como las ramas de un árbol a su tronco», el Árbol solar en el que el Βραημαν–Ψακ•α se mueve sobre la faz de las aguas, *ιβιδ.*, 38) es cuádruple, correspondiendo tres de sus miembros (*α⟩γα*) a la tierra, al aire, y al cielo (los tres mundos del cosmos), mientras el cuarto «está más allá del cielo» (*τι•⊇ηατψ υτταρα∝ διϖα⟩*). Esta división ya es explícita en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.90.3-4, donde, de la Persona, «un único pie es todos los seres[57], y tres pies la inmortalidad en el cielo (*αμ♦τα∝ διϖι*); con tres pies él está arriba (*⟨ρδηϖα⟩*), un único pie de él es eso que nace repetidamente (*αβηαϖατ πυνα⟩*)»; y se repite en *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11.8, donde el Brahman «se mueve (*χαρατι*) con un único pie en las tres (estaciones), y con tres en la más alta (*υτταρε*)», de las que la «cuarta» estación, «más allá de la del sueño» (*συπτ□τ παρα⟩*), es la «más grande» (*μαηατταραμ*)[58]. Esto implica, por supuesto, la usual disposición trinitaria del Brahman, que hace de la deidad procedente Tres Personas (Agni, Ινδρα–ς□ψυ, ⌊διτψα) y de la deidad transcendente un Único Principio en quien la distinción de estas Personas se pierde[59].

---

[57] El «único pie» del Sol en tanto que Aja Ekapad, por ejemplo en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.41.8, donde ςαρυ⟩α «con su brillante pie asciende a la bóveda, con el Pilar mantiene aparte las esferas emparejadas, y sostiene el cielo» (*αρχιν□ παδ□ ν□καμ □ αρυηατ σκαμβηενα ϖι ροδασ× αφο να δψ□μ αδη□ραψατ*). Por medio de sus rayos, el ⌊τμαν «procede así múltiplemente nacido» (*χαρατι βαηυδη□ φ□ψαμ□ναη, Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* II.2.6); y es así «con el Ojo (el Sol) como la Persona ordena (*χαρατι*) todas las cosas medidas» (*μ□τρ□η, Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.6).

[58] O mejor, «más allá del Grande», es decir, más allá del Sol, cf. *Κατηα Υπανι•αδ* III.11, *μαηατ– παραμ αϖψακταμ*, y VI.7, *μαηατο Πϖψακταμ υτταταμ.*

[59] La cuádruple disposición se hace de dos maneras diferentes. El Todo, Ese Uno, es triple dentro del cosmos y uno más allá. Por otra parte, es sólo con un único pie o parte, por así decir, con una fracción (*α∝♣α, Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.7) de la totalidad del Ser Divino, como él se mueve en los Tres Mundos, y con tres pies o partes, que, por así decir, es la parte mayor, como él transciende estos tres mundos. Esa «parte» infinita del Ser Divino que es insusceptible de manifestación incluye, pero también excede a esa «parte» finita que puede manifestarse: El Todo consta, por lo tanto, de un

Así pues, considerado como Pilar o Árbol, la Persona, el Brahman, Πραφ□πατι, está en parte dentro del cosmos y, en lo que es una parte más grande, también fuera, más allá del cielo. *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.7.10 pregunta dónde, en el Pilar, están estas partes, «la Existente y la No-existente» (*ασαχ χα ψατρα σαχ χ□ντα σκαμβηα∝, τα∝ βρ(ηι)*[60]. La respuesta se da en el verso 21, «Los del grupo (más alto)[61]

---

conocido y un inconocido, de un manifiesto y un inmanifiesto, *ϖψακτ□ϖψακταμ*. [Cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.33.9, con referencia al sol cuádruple].

[60] En el comienzo, cuando todavía no hay diferenciación entre el espacio cósmico (*ραφασ*) y el Empíreo (*ϖψομα*), o entre el día y la noche («Mitra es el día, ϛαρυ⟩α la noche», *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XXV.10.10), tampoco hay distinción entre un Existente y un No-existente, sino sólo Ese Uno (*ν□σαδ □σ×ν νο σαδ □σ×τ⊃ □σ×τ⊃ ταδ εκαμ, /γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.129, 2-3) «que no ha de llamarse ni el Existente ni el No-existente» (*να σαι ταν ν□σαδ υχψατε, Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XIII.12), debido a que Ello está más allá de todas las alternativas. De la misma manera */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.5.7, donde Agni (Vanaspati, «el Señor de los Árboles», */γ ϛεδα Σα·ηιτ□ πασσιμ*) es *σαδασατ* en el Empíreo; el Brahman es *σαδασατ* en *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* II.2.1, y Πρ□⟩α es *σαδασατ* en *Πρα♣να Υπανι•αδ* II.5-6.

Por otra parte, cuando el universo viene a la existencia, y sobreviene una distinción lógica entre el Existente y el No-existente, este «Existente nace del No-existente» (*/γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.72.2, *ασαταη σαδ αφ□ψατα*, parafraseado en *Ταιττιρ×ψα Υπανι•αδ* II.7, *ασατ⊃ τατο ϖαι σαδ αφ□ψατα*); o como lo expresa Santo Tomás de Aquino, *Συμμα Τηεολογιχα* I.45.1C, «*οπορτετ χονσιδεραρε⊃ εμανατιονεμ⊃ τοτιυσ εντισ α χαυσα υνιϖερσαλι, θυαε εστ Δευσ⊃ ιτα χρεατιο, θυαε εστ εμανατιο τοτιυσ εσσε, εστ εξ νον εντε, θυοδ εστ νιηιλ*». Cf. también Charlotte Baynes, *Χοπτιχ Γνοστιχ Τρεατισε* (Cambridge, 1933), pág. 51, «El séptimo Arcano es la Puerta del No-ser, de ella sale todo el Ser»; y la enseñanza de Basílides, registrada por Hippolytus, «El Dios No-existente hizo el cosmos de lo No-existente» [*Πηιλοσοπηυμενα; ορ, τηε Ρεφυτατιον οφ Αλλ Ηερεσιεσ*, trad. F. Legge (Londres y Nueva York, 1921), VII.21; cf. *Ματηναω×* V.1026].

[61] «Más alto» lo hemos tomado del verso 25, *παρο φαν□η*, mientras que en el comentario de Σ□ψα⟩α sobre */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.129.1, *παρασ = παραστ□δ υπαριδε♣ε*. Es evidente el contraste que se propone entre (*παρο*) *φαν□ ϖιδυη* en la primera línea y *μανψαντε Πϖαρε φαν□η* en la segunda: es la distinción habitual entre lo que es *παροκ•α* y lo que es *πρατψακ•α* —lo que los dioses conocen en el principio, los hombres lo conocen sólo de hecho. La distinción que se establece así se recalca en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* IV.18.6, donde el Brahman «no es eso que los hombres adoran aquí» (*νεδα∝ ψαδ ιδαμ υπ□σατε*), aunque «como los hombres le adoran así él deviene» (*ψατη↓π□σατε ταδ εϖα βηαϖατι, /αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.5.2.20, cf. */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* V.44.6). Cf. *Μαιτρι Υπανι•αδ* IV.5, «Éstos [Agni, ϛ□ψυ, ⌊διτψα, etc.] son las formas

conocen la inmutable rama No-existente como el Supernal; los de abajo que adoran a esta rama tuya son conocedores de ella como el Existente» (*ασαχ–χη□κη□∝ πρατι•⊇ηαντι∝ παραμαμ ιϖα φαν□ ϖιδυ/; υτο σαν μανψαντε∏ϖαρε ψε τε ♣□κη□μ υπ□σατε*)[62] , y en el verso 25, «Los del grupo más alto llaman a ese Único miembro del Pilar el No-existente» (*εκα∝ ταδ α⟩γα∝ σκα∝βηασψ□σαδ □ηυ/παρο φαν□/*)[63]; el verso 26 sustituye «No-existente» (*ασατ*) por «Antiguo» (*πυρ□⟩αμ*). Diferimos por ahora tratar la cuestión de si la parte más baja del Pilar

---

preeminentes del Brahman inmortal e inincorporado… A éstos uno debe contemplarlos y alabarlos, pero finalmente debe negarlos. Pues con éstos, ciertamente, uno asciende cada vez más alto en los mundos. Pero sólo en la disolución universal alcanza la unidad de la Persona, sí, de la Persona»; y *Συμμα Τηεολογιχα* III.92.1 y 3, «Nuestro conocimiento perfecto de Él como viajeros es saber que Él está por encima de todo cuanto nuestro intelecto puede concebir, y así nosotros estamos unidos a Él como a algo inconocido».

Aquellos a quienes se aplica la designación *ναιχα♣□κηα* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.53.14 son probablemente los mismos que los *αϖαρε ψε τε ♣□κη□μ υπ□σατε* de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21, es decir, «los mortales aquí abajo» en tanto que contrastados con los (*παρο*) *φαν□/*y los *δεϖ□⊃ παρο παν□/*de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21 y 25.

[62] Para Whitney, *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21 es un «verso muy obscuro», debido principalmente a que, como es habitual, no hace ningún esfuerzo para comprenderlo; ni siquiera se toma la molestia de considerarlo en conexión con otros versos del mismo himno en el que aparece, y mucho menos de referirlo a textos tales como */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.41.8. Quizás habría sido demasiado esperar que Whitney, cuyo conocimiento de metafísica parece haber sido nulo, igualara el *σκαμβηα* védico con el *σταυροσ* griego, o con el *ιρμινσ⟩λ* germánico, o que se refiriera a la doctrina universal del Eje del Universo, que está tan completamente ilustrada en la tradición védica. Al menos tiene la gracia de llamar «sólo mecánica» a su versión.

Con *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21 puede compararse Chuang-tzu, cap. I, «Si tienes un gran árbol y estás indeciso en cuanto a qué hacer con él, ¿por qué no lo plantas en el dominio de la no-existencia, donde puedas darte a la inacción a su lado, al bienaventurado reposo bajo su sombra?».

[63] *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7, según se cita, con su distinción de dos «ramas» y dos «grupos» (*παρο φαν□/*y *αϖαρε ψε*), se relaciona evidentemente con *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.3.5, «Yo te he encontrado [al Árbol que ha de ser talado como poste sacrificial] del lado de aquí con respecto a los grupos de allí, pero del lado de allí con respecto a los de aquí abajo» (*αρϖ□κ τϖ□ παραιρ αϖινδαν, παρο ∏ϖαραισ τϖ□,* comprendiendo *φαναιη* después de *παραι/*y *αϖαραιη*), donde el sentido es que, aunque es un árbol «existente» el que se tala de hecho, representa, no obstante, la «rama no-existente» para aquellos de los *αϖαρε ψε τε ♣□κη□μ υπ□σατε* que comprenden [Cf. *Ματηναω×* V.1026].

debe considerarse como invertida con respecto a la más alta, pero llama la atención el hecho de que el Pilar, en su extensión cósmica y más baja, puede llamarse propiamente un «Árbol del conocimiento del bien y del mal», pues como continúa *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11.8 (citado arriba), «La doble naturaleza (*δϖαιτ×βη□ϖα*) del Gran Espíritu (*μαη□τμανα⁄*, el Sol) es con el fin de experimentar tanto lo verdadero como lo falso (*σατψ□ν♦τ↓παβηογ□ρτηα⁄*)», donde por «verdadero y falso» se significan claramente los dos mundos, respectivamente el celestial y el infrasolar, el inmortal y el mortal, designados en */ατατπατηα Βρ□ημα⁀α* I.9.3.23 como suprahumano (*αμ□⁀υσα* = *δαιϖψα*) y humano (*μ□νυ•α*), verdadero (*σατψαμ*) y falso (*αν♦ταμ*); cf. la distinción en *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.3.1 entre deseos verdaderos (*σατψ□/ κ□μ□⁄*) y estos mismos deseos «falsificados» (*αν♦τ□πιδη□ν□⁄*), donde los primeros han de encontrarse yendo «allí», y los segundos son esos que los hombres persiguen «aquí». Ciertamente, de la doctrina de «una única esencia y dos naturalezas», atribuida a ϛαρυ⁀α, Agni, o el Brahman en toda la tradición Védica, se sigue inevitablemente que en tanto que la Deidad se representa por un Árbol, éste sólo puede considerarse ya sea como un único Árbol con el que los aspectos contrastados de la Deidad, como ocurre en */γ ϛεδα Σα·ιτ□* I.164.20, se relacionan diferentemente, o ya sea como dos Árboles diferentes, respectivamente cósmico y supracósmico, manifestado e inmanifestado, pero enteramente habitados por el único Βραημαν–Ψακ•α.

Esta dualidad es explícita en conexión con el *παλ□♣α* (árbol u hoja)[64], identificado expresamente con el Brahman en */ατα̃πατηα Βρ□ημα⟩α* I.3.3.9, VI.6.3.7, y VII.1.1.5. En *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.20.3, encontramos que de la misma manera que el cielo y la tierra se representan por las dos ruedas del carro solar, separadas y conectadas por su eje-árbol común (*ακ•α;* el «soplo separador», *ϖψ□να* de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.85.12 y */ατα̃πατηα Βρ□ημα⟩α* VII.1.2.21), también se representan por «dos *παλ□♣ασ*» empalados por su tallo o tronco común (*ψατη□ κ□•⊇ηενα παλ□♣ε ϖι•καβδηε σψ□τ□∝*[65], *ακ•ε⟩α ϖ□ χακρ□ϖ, εϖαμ ετενα* [*ανταρικ•ε⟩α*][66] *ιμαυ λοκαυ ϖι•καβδηαυ*); y esto está completamente de acuerdo con */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.135.1, donde el Paraíso suprasolar de Yama [Muerte] está «en un bello árbol *παλ□♣α*» (*ϖ♦κ•ε συπαλ□♣ε*), evidentemente el mismo que el *α♣ϖαττηα* de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* V.4.3. El *συπαλ□♣α* de Yama [Muerte] es el más alto de los «dos *παλ□♣ασ*» del *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α.* La memoria de estos dos *παλ□♣ασ,* o doble *παλ□♣α,* parece conservarse en el nombre del

[64] *Παλ□♣α* puede significar «árbol» u «hoja»; si significa hoja, en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.135.1 deberíamos traducir «en un árbol bellamente foliado», y en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* comprender «dos [árboles] foliados».

[65] Sin duda es desde el mismo punto de vista como en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.2.8.3, los postes de cierre de la cerca están hechos de *παλ□♣α* «para el mantenimiento aparte de estos mundos». Para *κ□•⊇η□* como «poste meta» ver *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.8.2, *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IX.1.35, y *Κατηα Υπανι•αδ* III.11.

[66] El Cielo y la Tierra, originalmente juntos, son separados en el comienzo por eso que interviene, a saber, el espacio cósmico, igualmente un principio ígneo, pneumático y luminoso. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* explica *ανταρικ•α* por *ανταρψ–ακ•α* («inter-eje» o «inter-ojo»), */ατα̃πατηα Βρ□ημα⟩α* VII.1.2.23 por *ανταρ□ ×κσα* («inter-visión»). «Inter-ojo», por supuesto, debido a que el Sol es el «Ojo» (de la «aguja») cuyos rayos, pilares o pies espirituales, son los ejes que separan y conectan al mismo tiempo el Cielo y la Tierra, el Conocedor y lo Conocido.

Δ(ιπαλ□σα χ©ιψα, un famoso santuario *ψακ•α* mencionado en el *Υϖ□σαγα Δασ□ο* 3[67].

El problema se presenta nuevamente en conexión con el Soma como Árbol de la Vida. Pues «del néctar inmortal ocultado en el cielo» (*διϖι… αμ♦τα∝ νιγ(ℜηαμ, /γ ςεδα Σα·ιτ□* VI.44.23-24), de «eso que los Brahmanes conocen como Soma , nadie bebe sobre la tierra» (*/γ ςεδα Σα·ιτ□* X.85.3-4), sino, al contrario, sólo de diferentes substitutos, notablemente el *νψαγροδηα* (pippal): en *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* VII.31, «El *νψαγροδηα* es metafísicamente (*παροκ•αμ*) el Rey Soma; y metafísicamente [transubstancialmente] el Poder temporal (*κ•ατριψα*) accede a la forma del Poder Espiritual (*βραημανο ρ(παμ υπανιγαχχηατι*) por medio del sacerdote, la iniciación y la invitación»; similarmente *Καυσιτακ× Βρ□ημα)α* XII.5, donde el Sacrificador (si se trata de un sacerdote) participa del Soma «mentalmente, visualmente, auditivamente», etc., y «así come de aquel Soma, es decir, el rey, el discernidor, la luna, el alimento, aquel alimento que los Devas comen». Así pues, tenemos que tratar con un Soma de allí arriba, y otro «Soma» de aquí abajo; en el primero se participa sólo transubstancialmente.

La tradición Avéstica también tiene conocimiento de dos árboles Haoma, uno blanco y otro amarillo, uno celestial y otro terrenal; los textos pertinentes se recogen en W. H. Ward, *Σεαλ Χψλινδερσ οφ Ωεστερν Ασια* (Washington, D.C., 1910) págs. 232-236. El Gokart o

---

[67] *Δ(ιπαλ□σε* corresponde a los (*δϖε*) *παλ□♣ε* de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α. Δ(ιπαλ□σα* aparece también en la forma alternativa *Δ(τιπαλ□σα,* donde nosotros asumimos una conexión con el sánscrito *δϖιτα* o el pali *δυτιψα* más bien que con *δ(τι* como «mensajero»; cf. Hermann Jacobi, «Kalpa Sètra», en *Αβη. φ□ρ διε Κυνδε δεσ Μοργενλανδεσ,* VII (1879), 124, n. 47.

Gaokarena, el Haoma Blanco, surgido del medio del mar Vouro-kash[68], donde brotó el primer día, es el Árbol del Águila solar (*σοενα* o *σ×μυργη*, que corresponde al indio *♣ψενα*, *γαρυδα* o *συπαρ⟩α*); a veces se confunde y otras se distingue del «Árbol de Todas las Semillas» que crece junto a él (aquí no hay ningún indicio de una inversión), cuyas semillas, descendidas con la lluvia, son los gérmenes de todas las cosas vivas. La noción de un «Árbol de Todas las Semillas»[69] corresponde a la concepción india del Árbol o el Pilar como una única forma a la cual son inherentes todos los demás principios (*/γ ςεδα Σα·ηιτ* X.82.6; *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ* X.7.38, etc.). Igualmente, en la antigua tradición Semítica, a saber, en *Γνεσισ* 3, se hace una distinción entre dos Árboles, respectivamente el del «Conocimiento del Bien y del Mal», y el de la «Vida»; una vez que el hombre ha comido del primero, es arrojado fuera del Jardín del Edén, cuya puerta la defiende contra él un Querubín y una «espada flamígera que se vuelve en todas las direcciones, para guardar la vía del Árbol de la Vida». Estos dos Árboles están «en medio del jardín» (*Γνεσισ* 2:9), lo que equivale a decir «en el ombligo de la tierra». Se siente la tentación de preguntar si estos Árboles no son en realidad uno sólo, un Árbol de la vida para aquellos que no comen de sus frutos y un árbol de vida-y-muerte para aquellos que sí comen; de la misma manera que en */γ ςεδα Σα·ηιτ* I.164.20, el Árbol es uno (*σαμναϖ ϖ♦κ•αμ*), y de las Águilas hay una que es omnividente, y otra que «come del fruto» (*πιππαλαμ αττι*). Las palabras del verso 22, «sobre su cima, dicen, el higo es dulce; nadie que no conoce al Padre lo alcanza», implican (lo que es explícito en otras

[68] El Árbol indio crece igualmente en medio del océano (*/γ ςεδα Σα·ηιτ* I.182.7, *ϖ♦κσο νι•⊇ηιτο μαδηψε αρνασα /*).

[69] En *Πυργατοριο* XXVII.118-19, el Paraíso Terrenal se describe como «lleno de todas las semillas» (*δΠογνι σεμενζα πιενα*), el origen de tales plantas como pueden crecer aquí abajo.

partes en conexión con los ritos de escalada)[70] que toda la diferencia entre la vida-y-muerte, por una parte, y la Vida Eterna, por otra, puede expresarse en los términos de la comida de los frutos de las ramas más bajas, y del fruto que es sólo para el Comprehensor que alcanza la «cima del árbol»[71].

El *Zoηαρ* (Shelah Lecha) distingue los Árboles como el más alto y el más bajo: «Observa que hay dos Árboles[72], uno más alto y otro más bajo,

---

[70] *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.20-21; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.13; *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XVIII.10.10; sobre la escalada, ver */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* V.2.1.5 sigs. Nos proponemos tratar los ritos de escalada (védicos y shamánicos) en otra ocasión: cf. Coomaraswamy, «Pilgrim's Way», 1937, y «*Σϖαψαμ□τ♦⟩⟩□:* Janua Coeli».

[71] Estas son también las implicaciones de *Κατηα Υπανι•αδ* III.1, *♦ταμ πιβανταυ⊃ παραμε παρ□ρδηε,* consideradas en conexión con */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.135.1, *ϖ♦κ•ε συπαλ□♣ε δεϖαι / σαμπιβατε ψαμυ /; /γ ϛεδα Σα·ηιτ□* I.164.12 *πιταρα∝⊃ διϖα □ηυ / παρε αρδηε πυρ×•ι⟩αμ;* y */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XI.2.3.3, donde el Brahman, una vez completada su actividad creativa, *παρ□ρδηαμ αγαχχηατ* = «descansó el séptimo día».

[72] El tronco o eje vertical del Árbol cabalístico de los «Diez Esplendores» conecta directamente el más alto (Kether) con el más bajo (Malkuth). Este último corresponde a todo lo que en la tradición védica está implícito en el «Campo» (*κ•ετρα*) y el «Loto», y es, «en un sentido, externo al sistema del cual es el último miembro»; es su reflejo. Cuando representamos el sistema Sephirótico como el Hombre, Malkuth está «debajo de sus pies» (*Λε ϛοιλε δ∏Ισισ*, XXXV, 1930, 852). El sexto Esplendor (Tifereth) ocupa una posición sobre el eje vertical que corresponde al «corazón» del Hombre (y al «clavo de la Cruz» en los Hechos de Pedro); es desde este punto y nivel desde donde las «ramas» (los Esplendores contrastados cuarto y quinto, y séptimo y octavo) se extienden. Este sexto Esplendor (Tifereth, «Belleza») corresponde así al Sol, y lo que está por encima de él es supracósmico, y lo que está por debajo infrasolar y cósmico. El noveno Esplendor se representa por esa parte más baja del eje vertical que está en contacto inmediato con Malkuth (y corresponde así a la punta del *ϖαφρα* de Indra y de la «lanza» del Grial); «corresponde, en efecto, al órgano generador masculino, que proyecta, en la realización efectiva, los gérmenes de todas las cosas» (*ιβιδ.*, pág. 851; el «Árbol de todas las semillas» avéstico). Para una representación de este «Árbol» ver *Λε ϛοιλε δ∏Ισισ*, XXXVIII (1933), 230. Partiendo de esta descripción resumida, puede inferirse que la parte superior del Árbol (por encima de Tifereth) está erecta, y que la parte inferior (que se extiende hacia abajo desde Tifereth a Malkuth, es decir, desde el Sol a la Luna = Tierra) está invertida o «reflejada»; y comprenderse muy claramente cómo es que quienquiera que confunde la parte más alta con la más baja «atrae a la muerte sobre sí mismo en este mundo» (pues todo lo que está bajo el Sol está en el poder de la Muerte, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* II.3.3.7, etc.). Para algunos detalles adicionales véase

en uno de los cuales está la vida y en el otro la muerte, y el que los confunde trae la muerte sobre sí mismo en este mundo y no tiene porción en el mundo por venir». Sin embargo, estos Árboles están tan estrechamente relacionados que puede efectuarse una transmutación: «Este verso (*Προϖ.* II:24) testifica que el que da al pobre induce al Árbol de la Vida a dar de sí mismo al Árbol de la Muerte, de manera que la vida y la dicha prevalen en lo alto, y de manera que ese hombre, siempre que está en necesidad, tiene el Árbol de la Vida para sostenerle y el Árbol de la Muerte para cobijarle» (*Ζοηαρ*, Beha 'Alotheka)[73]. Los

---

Ζοηαρ, V, 401-404. Como lo ha hecho notar A. E. Crawley (*Τηε Τρεε οφ Λιφε*, Londres, 1905, pág. VIII) «Las edades recientes… han cometido en más de un sentido un error de identificación, y han tomado el Árbol del Conocimiento por el Árbol de la Vida».

[73] Esto implica que los dos Árboles son realmente uno solo, es decir de una única esencia y dos naturalezas, como la de Eso «cuya sombra es a la vez de muerte y de inmortalidad» (*/γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.121.2), quien «a la vez separa y unifica» (*Αιταρεψα ⌊ρα⌉ψακα* III.2.3), «junta y divide» (*/γ ϛεδα Σα·ηιτ□* II.24.9), «mata y hace vivir» (*Δευτερονομιο* 32:9). Si «el que las confunde [es decir, las dos naturalezas] atrae a la muerte sobre sí mismo y no tiene porción en el mundo venidero», lo mismo se aplicará al dualista que hace del «mal» una esencia independiente del «bien»; y la inversa se aplicará a aquél que reconoce en ambas naturalezas una única esencia, la del «simplex Ψακ•α» de *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* VIII.9.26.

El *Σανατσυφ□τ×ψα* (*Υδψογα Παρϖα* 45.1762), que combina el pensamiento de */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.27.24, X.121.2, X.129.2, y *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* XI.4.21, dice «El Cisne, al ascender, no retira su único pie del mar, y si levantara ese [rayo] tendido, no habría muerte ni inmortalidad» (*εκαμ παδα∝ νοτκ•ιπατι σαλιλ□δδ–ηα∝σα υχχαραν, τ□ν χετ σαταταμ ⌊ρδδηϖ□ψα να μ♦τψυρ ν□μ♦τα∝ βηαϖετ*): sería como era en el comienzo, cuando *να μ♦τψυρ □σ×δ αμ♦ταμ να ταρηι να ρ□τρψ□ αηυ □σ×δ πρακεταη* (X.129.2). Esto aclara que el *πρακετα* de la muerte y la inmortalidad, de la noche y el día en X.129.2, es la misma cosa que el único pie del Cisne, Σ⌊ρψα Ekapad, y que ese Pilar del Sol o Árbol del Sol que está implícito en el *σα δ□δη□ρα π♦τηιϖ×∝ δψ□∝ ϖτ□μ□μ* de X.121.1 (cf. *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* 41.8), y cuya «sombra» es de inmortalidad y muerte, *ψασψα χη□ψ□μ♦ταμ ψασψα μ♦τψυ⌋*, en X.121.2. Todas éstas son formas del Eje del Universo, considerado como un Árbol por el que se mantiene la existencia misma del cosmos. Esto arroja al mismo tiempo una luz adicional sobre el valor de *χη□ψ□* como «resguardo o cobijo» (especialmente del calor abrasador) en */γ ϛεδα Σα·ηιτ□ πασσιμ* (ver Coomaraswamy, «*Χη□ψ□*», 1935, y cf. */αταπατηα Βρ□ημα⌉α* VIII.7.3.13, «pues en Su sombra está todo este universo»). Finalmente, no olvidemos que «sombra» (*χη□ψ□*) significa también «imagen reflejada», como en *Γοπατηα Βρ□ημα⌉α* I.3, donde el Βραημαν–Ψακ•α mira dentro de las aguas y ve en ellas su

dos Árboles se contrastan también como sigue: «Todas las supra-almas emanan de un alto y poderoso Árbol… y todos los espíritus de otro Árbol más pequeño… cuando éstos se unen, brillan con una luz celestial… Pues lo femenino es a imagen del Árbol pequeño… el más bajo, el Árbol femenino, y tuvo que recibir la vida de otro Árbol… Cuando el Santo otorga al pecador gracia y fuerza para cumplir su retorno a la rectitud… el hombre mismo (que como un pecador había estado "muerto") está verdadera y perfectamente vivo, pues está unido al Árbol de la Vida. Y, estando unido con el Árbol de la Vida, se le llama "un hombre de arrepentimiento", porque ha devenido un miembro de la Comunidad de Israel»[74] (*Zoηαρ*, Mishpatim, III, 303-324)[75].

Antes de proceder a un examen más detallado del Árbol Invertido como se describe en los textos indios (y en otras partes), pueden decirse algunas palabras sobre los dos nombres con los cuales se llama comúnmente al Árbol: *α♣ϖαττηα* (*φιχυσ ρελιγιοσα*, *πιππαλα*) y

---

propio reflejo (*χη□ψ□μ*), y que una imagen reflejada es, hablando estrictamente, una imagen invertida.

[74] En términos cristianos, un miembro del Cuerpo Místico de Cristo, ΦϑΛΔ®Η, *ιπσο συμμο ανγυλαρι λαπιδε⊃ ιν θυο εστ ϖοσ χοεδιφιχαμινι*, Efesios 2:20; *σκαμβηα* como en *Ατηαρϖα ζεδα Σα·ηιτ□* X.7.

[75] Para resumir lo que se ha dicho tocante a la tradición de los dos Árboles en el Asia Occidental, puede llamarse la atención al menos sobre una representación clarísima de dos Árboles superpuestos en un sello asirio; éste es el Nº 589 en Léon Legrain, *Χυλτυρε οφ τηε Βαβψλονιανσ* (Filadelfia, 1925), lám. 30, y él lo describe como «un árbol de la vida, en la forma de una palmera doble», pág. 303. Algo del mismo tipo sugiere el Árbol fenicio en G. Ward, *Σεαλ Χψλινδερσ οφ Ωεστερν Ασια* (1910), fig. 708. También puede citarse un excelente ejemplo en Phyllis Ackerman, *Τηρεε Εαρλψ Σιξτεεντη Χεντυρψ Ταπεστριεσ, ωιτη α Δισχυσσιον οφ τηε Ηιστορψ οφ τηε Τρεε οφ Λιφε* (Nueva York, 1923), lám. 40b; cf. lám. 37c y los tipos en la lám. 38. Cf. también el árbol invertido soportado por dos leones, representado en una losa islámica, ahora en el Museo Bizantino de Atenas [ilustrado en D. T. Rice, «Iranian Elements in Byzantine Art», *ΙΙΙ Χονγρ□σ ιντερνατιοναλ δΠαρτ ετ δΠαρχη□ολογιε ιρανιενσ, Μ□μοιρσ* (Leningrado, 1935), lám. XCIII].

νψαγροδηα (*φιχυσ ινδιχα, ϖα⊇α,* baniano)[76]. La palabra *Α♣ϖαττηα* se entiende que significa la «Estación del Caballo» (*α♣ϖα−στηα*), donde el Caballo es Agni y/o el Sol; que ésta es la interpretación apropiada lo pone casi más allá de toda duda la expresión repetida «como al caballo levantado» (*α♣ϖαψεϖα τι•⊇ηαντε*), que hace referencia a las ofrendas que se hacen a Agni encendido en el ombligo de la tierra[77] —por ejemplo, en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.1.10, «llevándole

[76] Aquí estamos considerando sólo las principales designaciones del Árbol de la Vida, que también puede considerarse como *παλ□♣α, υδυμβαρα, πλακ•α,* o incluso como una «planta» (*ο•αδ⁄ι*) o un «junco» (*ϖετασα,* notablemente en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* IV.58.5, «Un junco de oro en medio de las corrientes de ghee», *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.2.9.6 que agrega, «En él empolla un águila, una abeja, anidada, distribuyendo miel», etc. En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.4.4.2, este junco es «la flor de las aguas», *εταρ πυ•πα∝ ψαι ϖετασοΠπ□μ*: así pues, se trata evidentemente de esa «flor de las aguas» a la que los dioses y los hombres son inherentes como los radios al cubo de una rueda (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.34) y el tronco del Árbol de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.38. El *ϖαιτασενα* fálico de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.95.5 = al *σ⟨χψ□* de II.32.4 está estrechamente relacionado con estas referencias (En *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ,* 1935, pág. 33, yo malentendí que la «flor de las aguas» era el loto).

Como señalaba E. W. Hopkins (*Επιχ Μψτηολογψ, Στρασβουργ,* 1915, pág. 7), «El *Α♣ϖαττηα* es el principal de los árboles (representa el árbol de la vida) y tipifica a ese árbol de la vida que está enraizado en Dios arriba (*Μαη□βη□ρατα* VI.34.26; 39.1 siguientes)». El *Α♣ϖαττηα* ya se representaba en sellos de la cultura del Valle del Indo, cf. Sir John Marshall, *Μοηενφοδαρο ανδ τηε Ινδυσ Χιϖιλιζατιον* (Londres, 1931), I, 63-66. En un sello el árbol está guardado por dragones que emergen del tronco; otro es una epifanía, donde se ve la deidad dentro del cuerpo mismo del árbol.

[77] El corcel (Agni como caballo de carreras, *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* II.2.4.6) o los corceles (de Indra en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.8.2) se consideran probablemente como de pie y en reposo cuando se ha corrido la carrera y se ha alcanzado el Ombligo de la Tierra y Eje del Universo. Numerosos textos hablan del «desuncimiento» de los caballos del carro de las deidades cuando se ha alcanzado el altar. En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.5.10.6, «Si uno unce a Agni y no le suelta, entonces, de la misma manera que un caballo que está uncido y no se suelta, es vencido por el hambre, así se vence al fuego… le suelta y le da forraje»; IV.2.5.3, «al ser soltado, come» (*αδδηι πραμυκτα⟩*); y IV.1.10.1, «A él, como se lleva forraje a un caballo en un establo (*α♣ϖ□ψεϖα τι•⊇ηαντε γη□μαμ ασμαι*)… encendido en el ombligo de la tierra, a Agni». Cf. también */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.6.2.5, «"Un caballo blanco (*α♣ϖα⟩*) de pie junto a una estaca (*στη□ναυ*)": el caballo blanco es Agni, la estaca el poste sacrificial».

En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.8.2, a los corceles que corren se les arrea (*κ□•⊇η□μ γαχχηατυ*) para que alcancen el poste de meta (*κ□•⊇η□*; cf. *Κατηα Υπανι•αδ* III.11, donde *πυρυ•□ν να*

a él, como se lleva forraje a un caballo en un establo… encendido en el ombligo de la tierra, a Agni nosotros invocamos» (*ασϖ□ψ□ϖα τι•⊇ηαντε γη□μαμ ασμαι… ν□βη□ π♦τηιϖψ□ σαμιδη□ναμ αγνι∝… ηαϖ□μαηε*), y similarmente *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* III.15.8, *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* XI.75, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.6.3.8— y el hecho de que *α♣ϖαττηα* es una designación del ςι•⟩υ solar en el *Μαη□βη□ρατα* (E. W. Hopkins, *Επιχ Μψτηολογψ*, Estrasburgo, 1915, págs. 6-7 y 208-209). *Νψαγροδηα* significa «que crece hacia abajo», no meramente en tanto que esto se representa efectivamente por el crecimiento de raíces aéreas, sino debido también a

---

παρα∝ κι□χιτ, σ□ κ□•⊇η□ σ□ παρ□ γατι/, con VI.1, *α♣ϖαττηα/σαν□τανα/⊃ ταδ υ ν□τψετι κα♣χανα, ετατ ϖαι τατ*, implica una ecuación del Árbol con la Persona), el cual poste de meta (*κ□•⊇η□*), como el tronco de los «dos *παλ□♣ασ*», es sinónimo del Eje del Universo (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.20.3); en *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IX.1.35, «Ellos hicieron del Sol su meta (*κ□•⊇η□μ*)». En todas estas expresiones *κ□•⊇η□* es «poste de meta» en el mismo sentido en que Júpiter (*δψαυσ−πιτ♦*) es «Terminus».

Puede notarse también que es igualmente en el Ombligo de la Tierra y pie del Árbol del Mundo donde el Buddha alcanza su meta. Jesús nació en un establo (o más bien una caverna), y fue puesto sobre paja en un pesebre, que corresponde al altar espolvoreado de la tradición védica. La identidad de «establo» (como lugar donde los caballos se desensillan y alimentan) y «estable» (= firme), de «pesebre» (como comedero) y «pesebre» (como cuna), y la derivación común de «stallion» [= garañón], «stall» [= pesebre] (como bolsa suelta), «installation» [= instalación], y «stele» [= estela] (como pilar y poste de indicación) son significativas para las asociaciones de ideas implicadas en «*α♣ϖαττηα*». En el sacrificio del Caballo el establo edificado para el caballo cerca del lugar de la ofrenda se hace de madera de *α♣ϖαττηα* (ver */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.4.3.5 y nota 2).

Cf. también *Ταιττιρ×ψα Βρ□ημα⟩α* III.8.12.2, donde el *Α♣ϖαττηα* se describe como el lugar de morada de (Agni) Πραφ□πατι: «El establo está hecho de madera de *α♣ϖαττηα* (*□♣ϖαττηο ϖραφο βηαϖατι*); [pues cuando] Πραφ□πατι desapareció de entre los Devas, asumió la forma de un caballo y estuvo durante un año en el *Α♣ϖαττηα*, y por eso su nombre es *α♣ϖα−ττηα*».

Con «*α♣ϖαττηα*» como se explica arriba, cf. «Rosspfahl des Obergottes Ürün-ai-tojon» («El poste del caballo del Dios Altísimo Ürün-ai-Tojon») en tanto que una designación del Árbol cuyas raíces se hunden profundamente en la tierra y cuya copa traspasa los siete cielos, en la saga Yakut citada por Holmberg, «Der Baum des Lebens», pág. 58. Para la asociación del caballo con el árbol en China, ver Carl Hentze, *Φρ□ηχηινεσισχηε Βρονζεν υνδ Κυλτυρδαρστελλυνγεν* (Antwerp, 1937), págs. 123-130 (*Λεβενσβαυμ, Ηιμμελσβαυμ, Σοννενβαυμ; Πφερδ υνδ Πφερδεγοττηειτ*).

que el Árbol mismo se considera como invertido, como ello es claro en *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VII.30, donde las escudillas que los Devas «volcaron (*νψυβφαν*); devinieron los árboles *νψαγροδηα*. Aún hoy, en Κυρυκ•ετρα, los hombres llaman a estos [árboles] "*νψυβφασ*". Éstos fueron los primogénitos de los *νψαγροδηασ*; de ellos nacieron los otros. Por cuanto crecieron hacia abajo, y por cuanto el *νψαγροδηα* "crece hacia abajo", y su nombre es "*νψαγροδηα*", puesto que es *νψαγροηα* ["que crece hacia abajo"], los Devas le llaman *νψαγροδηα* parabólicamente». Esta explicación vuelve a aparecer en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.2.7.3.

En cada país el Árbol del Mundo es de una especie propia del país en el que se ha localizado la tradición —por ejemplo en Escandinavia es un roble, y para Dante un manzano. En Siberia el Árbol es un abedul: este abedul se erige en santuarios hypaethrales comparables a los *βοδηι−γηαρασ* budistas, se llama significativamente el «Dios de la Puerta», y hay ritos de escalada análogos a los de los Βρ□ημα⟩ασ y Σα∝ηιτ□σ[78]. La idea de un Árbol erecto y un Árbol invertido se encuentra en una amplitud de tiempo y espacio que abarca desde Platón a Dante y desde Siberia a la India y Melanesia. Muy probablemente la tradición proto-Védica ya tenía conocimiento de ambos. En este caso podría suponerse que en la India el *α♣ϖαττηα* se tomó como el tipo del Árbol erecto, y el *νψαγροδηα*, debido a sus raíces aéreas llamativamente colgantes, como el tipo del Árbol invertido. Sin embargo, el *ακ•αψα−ϖα⊇α* de Βοδηγαψ□ no es un *α♣ϖαττηα*, sino un *νψαγροδηα*; los textos π□λισ se refieren al Árbol-Bodhi ora como *ασαττηα* ora como *νιγροδηα*. El Árbol en el arte budista, y en los santuarios existentes, es un *α♣ϖαττηα*; y al Árbol Invertido de *Κατηα*

[78] Ver Holmberg, «Der Baum des Lebens».

Υπανι•αδ VI.1 y de textos similares se le llama específicamente el «Único *Α♣ϖαττηα*». En otras palabras, los Árboles no se distinguen claramente en la práctica; y si la distinción de significado, hecha tan admirablemente con los dos nombres de *α♣ϖαττηα* y de *νψαγροδηα*, continuó sintiéndose, debe haber sido dentro de una doctrina esotérica más bien que públicamente. Que la doctrina del Árbol Invertido ha sido siempre una doctrina esotérica está lejos de ser improbable; ciertamente, esto se sugiere en *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VII.30, donde el significado del ritual es evidentemente un «misterio», y también en lo que se ha dicho arriba del Soma, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.139.2, donde se trata de «ver al áureo», es decir, al inmortal, «con estos ojos nuestros, los ojos de Soma», «ojos» que son los de «la contemplación y el intelecto» (*δη×* y *μανασ*) y, en *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* II.32, el «laude silente».

Volvemos ahora a una consideración de los textos en los que el Árbol Invertido, de cualquier especie que sea, se describe como tal. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.24.7 es explícito: «En el sin-terreno [aire] el Rey ςαρυ⟩α, el Poder Puro, sostiene la cresta del Árbol (*ϖανασψα στ⟨πα∝*); su terreno está arriba; [sus ramas] están abajo[79]; que sus estandartes [u oriflamas] se planten profundamente en nosotros» (*αβυδηνε ρ□φ□ ϖαρυ⟩ο ϖανασψ↓ρδηϖα∝ στ⟨πα∝ δαδατε π⟨ταδακ•α/; ν×χ×ν□/ στηυρ υπαρι βυδηνα ε•□μ ασμε ανταρ νιηιτ□/ κεταϖα/ σψυ/*). Para la palabra *στ⟨πα*, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.2.1, donde, dirigido a Agni, tenemos, «toca la sumidad del cielo con tus crestas (*στ⟨παι/*), cúbrelo con los rayos del sol», y los epítetos *ηιρα⟩ψα–στ⟨πα* y *αρυ•α–στ⟨πα* aplicados a Agni en X.149.5 y III.29.3. En *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* II.2, *ϖι•⟩ο στ⟨πα/* es ciertamente la «cresta de ςι•⟩υ» (*♣ικη□*); ver

[79] Inferimos de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.53.14, *ναιχα♣□κηαμ*, y *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21, *αϖαρε ψε τε ♣□κη□μ υπ□σατε*, que por *ν×χ×βν□*/ha de comprenderse *ν×χ×ν□/♣□κη□/*.

Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□ I.1.11.1 y */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.3.3.5. Así pues, el Árbol cuelga de arriba hacia abajo. Al mismo tiempo, no es esencial una distinción entre la copa y el tronco: el Árbol es un pilar ígneo como se ve desde abajo, un pilar solar como se ve desde arriba y un pilar pneumático en su totalidad; es un Árbol de Luz[80], muy parecido al del Zohar que vamos a citar ahora.

Σ□ψα⟩α entiende acertadamente que el Árbol es una «Zarza Ardiente»[81]: Los *κεταωα /*son «rayos» (*ρα♣μαψα /*) y «soplos de vida» (*πρ□να /*), el *στ⟨πα* un «agregado de energía ígnea» (*τεφασα / σα∝γηαμ*). Que los rayos tiendan hacia abajo está de acuerdo con el hecho, recalcado a menudo, de que los rayos del Sol van hacia abajo; cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.4.1.18, donde el disco de oro que representa el Orbe solar se coloca «de modo que mire hacia aquí» (*αρω□⟩χαμ*). En otras palabras, los rayos, considerados como las ramas de un Árbol cuya raíz está arriba, se abren hacia abajo; mientras que si consideramos las llamas como las ramas de un Árbol que brota desde una raíz abajo (Agni en tanto que Vanaspati), entonces todas estas llamas suben hacia arriba (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.8.11, «Sube Vanaspati, de un centenar de ramas», *ωαναςπατε ♣ατα□αλ♣ο ωι ροηα*), y su llama axial alcanza e ilumina al Sol mismo. De la misma manera, si consideramos los «soplos», que son los «rayos» en su aspecto pneumático: el Sol, o el Fuego solar es el «Soplo» (*πρ□⟩α*), y se debe a que «besa» (insufla) a todos sus hijos por

[80] Para el Sol como el Pilar que mantiene aparte estos mundos, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.86.1; VIII.41.10; X.17.11; X.121.1, etc., y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.10.9, *στη⟨να∝ δισωασταμβηαν×∝ σ⟨ρψαμ □ηυ /*. Para el Pilar como de Fuego o Humo, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.59.1, *στη⟨□ ιωα*; IV.13.5, *διωα / σκαμβηα σαμ♦τα / π□τι ν□καμ*; IV.6.2, *μετ□ ιωα δηυμα∝ σταβη□ψαδ υπα δψ□μ*, etc.

[81] Este aspecto del Árbol, tan evidente en la tradición védica (y también en la cristiana), nos proponemos tratarlo más plenamente en otra ocasión; aquí sólo destacamos que, en */γ ςεδα Σα·ηιτ□*, Agni es típicamente Vanaspati.

lo que cada uno puede decir «yo soy»[82], al ser así inspirado, mientras que Agni es el «tiro» (*υδ□να*) o aspiración, y éstos dos están separados y conectados por el «soplo separador» (*ϖψ□να*); estos tres soplos juntos constituyen la totalidad de lo que se llama «spiración» (*πρ□⟩α*), la «totalidad del Espíritu» (*σαρϖα □τμ□*) de Πραφ□πατι (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.1.2.21 y VII.3.2.12-13). Así pues, el Árbol del Mundo arde o ilumina, inevitablemente, al mismo tiempo hacia arriba o hacia abajo, según *νυεστρο* punto de vista, que puede ser como desde abajo o como desde arriba. Lo mismo puede expresarse de otra manera en conexión con los ritos de escalada: donde, de la misma manera que «Los Devas atravesaron entonces estos mundos por medio de las "Luces Universales" (*ϖι♣ϖαφψοτιβηι /*, es decir, por medio de Agni, ς□ψυ y ⌊διτψα[83], como "peldaños" o "escalones" *σαμψ□νψα /*)[84], a la vez

---

[82] Este bellísimo pasaje implica la doctrina del *σ⟨τρ□τμαν* (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1; *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.38; */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VIII.7.3.10; *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.7.2, *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* VII.7, etc.), según la cual todos los mundos y todos los seres están conectados con el Sol, literalmente en una vasta con-spiración. Por este mismo motivo se hace que el caballo Sol bese los (tres) ladrillos perforados del Sí mismo, con lo cual los dota de vida (*α♣ϖαμ υπαγηραπαψατι, πρ□⟩αμ εϖασψα δαδη□τι, Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8.1; 3.2.2 y 3.7.4). El beso (ver E. W. Hopkins en *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, XXVIII, 1907, 120-134), que es más bien un «insuflar» que un «oler», es indudablemente una «imitación» del beso del Sol, y de la misma manera una comunicación. Finalmente, es desde el mismo punto de vista como tenemos que comprender el aparentemente extraño *απ□νενα ηι γανδη□ν φιγηρατι* de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.60.5 y *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.2.2: es el Espíritu dentro de nosotros quien huele en nosotros más bien que la nariz misma, de la misma manera que es el Espíritu, y no la retina, el que realmente ve en nosotros; puesto que los poderes de los sentidos (*ινδριψ□νι*), a menudo llamados soplos (*πρ□ν□/*) salen de dentro hacia los objetos, que sólo son cognoscibles debido a que ya se conocen (*ναηι πραφ□□πετ□⊃ πραφ□□ταϖψαμ πραφ□□ψετα, Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* III.7).

[83] Estos tres son la «forma de Luz» del Espíritu (*□τμαν*), que corresponde a la tierra, al aire y al cielo como la «forma Cósmica»; al pasado, al presente y al futuro como la «forma del Tiempo»; y a *α*, *υ* y *μ* como la «forma del Sonido» del OM, que es a la vez el *απαρα* y *παρα* Brahman, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.4.5.

[84] El lector no dejará de reconocer aquí «la escala de Jacob». Cf. *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XVIII.10.10, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3.2.

desde aquí hacia arriba y desde arriba hacia abajo (*χορδηαϖ□να∝ χ□ρϖ□χα ⁄*), así hace el Sacrificador ahora…» (*⁄ αταπατηα Βρ□ημα⁾α* VIII.7.1.23; cf. TS V.3.10); por ejemplo, «Como el que quiere ascender a un árbol por etapas (*□κραμα⁾αιρ □κραμ□⁾α ⁄;* cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.4.1), de la misma manera… él va ascendiendo a estos mundos» (*ιμ□ν λοκ□ν ροηαν ετι, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⁾α* I.3.2); «sube la difícil subida (*δ⁽ροηα⁾α∝ ροηατι*)», alcanza el Cielo, y nuevamente «desciende como el que se agarra a una rama» (*πρατψαϖαροηατι ψατη□ ♣□κη□∝ δη□ραμ□⁾αψα ⁄*) hasta que se restablece sobre la tierra (*Αιταρεψα Βρ□ημα⁾α* IV.21)[85], o, para expresar esto en los términos de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21 (citado arriba), vuelve de la No-existencia a la Existencia, o usando los términos de *⁄ αταπατηα Βρ□ημα⁾α* I.9.3.23, vuelve del plano del ser suprahumano y verdadero al plano del ser humano y falso.

El importante texto *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.38 (cf. también *⁄γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.82.6) describe la procesión del (Brahman-) Ψακ•α: «Un gran Ψακ•α en el centro del mundo, procede en una incandescencia (es decir, como el Sol) sobre la espalda (es decir, la superficie) del océano, y en él están apostadas las Deidades, como si fueran ramas alrededor del tronco del Árbol» (*ϖ♦κ•ασψα σκανδηα ⁄ παριτα ιϖα ♣□κη□ ⁄*); nada en el texto mismo es explícito en cuanto a la erección o la inversión; sólo si nos apoyamos en la ecuación de «Ψακ•α» con «ςαρυ⁾α» en *⁄γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.88.6 y X.88.13 y si cotejamos el

[85] Así también en el mito de Jack y el Tallo de Haba. *Αιταρεψα Βρ□ημα⁾α* agrega, con referencia al rito, que «aquellos cuyo deseo es sólo por el único mundo, es decir, por el mundo del cielo, deben subir sólo en dirección hacia arriba (*παρ□□χαμ εϖα ροηετ*); ellos ganarán el mundo del cielo, pero no tendrán ganas de vivir en este mundo»; cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.3.10.4 y VII.4.4.3.

texto con */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.24.7 puede asumirse que el Árbol está invertido.

Al texto de *Ατηαρωα ςεδα Σα·ηιτ□* II.7.3, «Desde el cielo la raíz está tendida hacia abajo (*διωο μ(λαμ αωαταταμ*), sobre la tierra extendida; con ésta, el de mil juntas, protégenos por todos lados», que concierne a una «planta» que no se nombra, lo contradice aparentemente el texto de *Ατηαρωα ςεδα Σα·ηιτ□* XIX.32.3, donde el *δαρβηα* de mil juntas, invocado por una larga vida, y asimilado evidentemente el Eje del Universo, puesto que en 4 y 7 se dice que ha traspasado los tres cielos y las tres tierras (los tres mundos) y se le llama «dios nacido» (*δεωα–φ□τα*) y «soporte del cielo» (*διωι-σκαμβηα*), se describe como plantado en tierra con su copa en el cielo (*διωι τε τ(λαμ ο•αδηε π♦τηιωψ□μ αςι νι•⊇ηιτα /*).

Sin embargo, nos encontramos sobre terreno seguro en *Κατηα Υπανι•αδ* VI.1, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.4, y *Βηαγαωαδ Γ×τ□* XV.1-3, donde el Árbol se describe como invertido y se llama un *A♣ωαττηα*. En *Κατηα Υπανι•αδ:* «Este sempiterno *A♣ωαττηα* tiene las raíces arriba y las ramas abajo (*/ρδηωα–μ(λοΠρω□κ♣ακηα /*): eso es el Sol Brillante (*♣υκραμ*)[86], eso es el Brahman, a eso se le llama el Inmortal, en quien todos los mundos están contenidos, más allá de quien no va nadie, Esto, ciertamente, es Eso». «Más allá de quien no va nadie» corresponde a *Κατηα Υπανι•αδ* III.11, «más allá de la Persona no hay nada, eso es el fin, la meta final (*κ□•⊇η□*)», y a *Ατηαρωα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.31, «más allá [del *σκαμβηα*] ya no hay ningún ser».

[86] «El | υκρα (= copa) está más allá del Sol», *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.2.7.2.

En *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.4, «El Brahman tres-cuartos [es decir, el Árbol en tanto que extendido dentro del cosmos desde la tierra al cielo] tiene sus raíces arriba. Sus ramas son el éter, el aire, el fuego, el agua, la tierra, etc. Este Brahman tiene el nombre de el "Único *Α♣ϖατττηα*". A él pertenece la energía ígnea (*τεφασ*) que es el Sol de allí, y la energía ígnea del logos imperecedero (OM); por consiguiente, uno debe adorarlo (*υπ□σιτα*; cf. *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.7.21, *αϖαρε ψε τε ♣□κηαμ υπ□σατε*) con este mismo "OM" incesantemente; éste es su "Único Despertador" (*εκο∏σψα σαμβοδηαψιτ♦*)». Por otra parte, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11 describe la Zarza Ardiente, es decir, a Agni en tanto que Vanaspati, como abriendo sus ramas en el espacio: «Ciertamente, esta es la forma intrínseca del espacio (*σϖαρ⎛πα∝ ναβηασα⎞*) en la oquedad del ser interior (*κηε ανταρβη⎛τασψα*), eso que es la energía ígnea suprema (*τεφασ*) es triple en Agni, en el Sol, y en el Soplo… eso [es] el logos imperecedero (OM), con el que, ciertamente, él despierta, asciende, aspira, y es un soporte perpetuo para la contemplación del Brahman (*αφασρα∝ βραημα–δηιψ□λαμβαμ*). En el tiro, eso se estaciona en el calor, eso emite luz; abriéndose y subiendo, como si fuera humo cuando hay un tiro, asciende, de rama en rama (*σκανδη□τ–σκανδηαμ*)». En estos dos pasajes se describe claramente el contraste entre el Árbol Invertido, en cuyo aspecto el Brahman desciende dentro del cosmos, y el Árbol erecto, en cuyo aspecto el Brahman asciende desde él; y estos dos aspectos del único y sólo Árbol son uno y el mismo Logos, en un caso en tanto que procede desde el Silencio y el No-ser, y en el otro en tanto que retorna a él.

Βηαγαϖαδ Γ×τ□ XV.1-3 describe el Árbol con igual fervor, pero finalmente como un árbol que ha de ser cortado de raíz: «Con la raíz arriba y las ramas hacia abajo, el *Α♣ϖατττηα* es proclamado inagotable:

sus hojas son los metros, el que le conoce es un conocedor de los Vedas[87]. Sus dos ramas, que son los desarrollos de las cualidades, se extienden hacia abajo y hacia arriba; sus brotes son los objetos de los sentidos, y sus raíces tendidas hacia abajo son las cadenas de la acción en el mundo de los hombres. Aquí no puede aprehenderse su forma, ni su fin ni su comienzo ni su soporte último: sólo cuando se ha talado este *Α♣ϖαττηα* firmemente enraizado con el hacha del no-apego puede darse el paso más allá de él, un paso de donde no hay ningún retorno». Aquí el Árbol se describe llanamente como enraizado a la vez arriba y abajo, y como abriéndose a la vez hacia arriba y hacia abajo. Ya hemos visto que, por así decir, el Eje del Universo es una escala en la que hay un perpetuo subir y bajar. Haber talado el Árbol es haber alcanzado su cima, y emprendido el vuelo; es haber devenido la Luz misma que brilla, y no meramente uno de sus reflejos.

En el *Μαη□βη□ρατα* (*Α♣ϖαμεδηα Παρϖα* 47.12-15)[88], tenemos «brotado de lo Inmanifestado (*αϖψακτα* = *ασατ* de *Ατηαρϖα ζεδα Σα·ηιτ□* X.7.21), surgiendo de ello como único soporte, su tronco es *βυδδηι*, sus cavidades interiores son los canales de los sentidos, los grandes elementos son sus ramas, los objetos de los sentidos son sus hojas, sus bellas flores son el bien y el mal (*δηαρμ□δηαρμαϖ*), y el placer y el dolor son los frutos consecuentes. Este eterno Árbol de

[87] Esta identificación del Árbol con la Escritura tiene un paralelo en el *Ζοηαρ* V (Balak), «De la misma manera que un árbol (el Árbol de los Salmos I:3) tiene raíces, corteza, savia, ramas, hojas, flores y fruto, siete tipos en total, así la Torah tiene el significado literal, el significado homilético, el misterio de la sabiduría, los valores numéricos, los misterios ocultos, los misterios todavía más profundos y las leyes de lo adecuado e inadecuado, de lo prohibido y permitido, de lo puro e impuro. Desde este punto [¿Tifereth?] las ramas se abren en todas direcciones, y para quien la conoce de esta manera, la Torah es verdaderamente como un árbol y, si no la conoce así, no es verdaderamente sabio». Similarmente en *Παραδισο* XXIV.115-117, «que examinando así de rama en rama [de la Escritura], me había llevado ahora, a fin de acercarnos a las hojas cimeras».

[88] Como lo cita | α⟩καρ□χ□ρψα sobre *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.1.

Brahma (*βραημα−ϖ♦κ•α*) es la fuente de la vida (*□φ×ϖψα /*) de todos los seres. Éste es la Madera de Brahma, y de éste Árbol de Brahma es Eso [el Brahman][89]. Habiendo cortado y talado el Árbol con el arma de la Gnosis (*φ□□νενα*), y deleitándose en adelante en el Espíritu, nadie retorna de allí de nuevo».

La bellísima descripción del Árbol Invertido como un Árbol de Luz en el *Ζοηαρ* (Beha 'Alotheka, con referencia a *Σαλμοσ* 19:6) concuerda con los textos ya citados, especialmente */γ ζεδα Σα·ηιτ□* I.24.7 según lo interpreta | α〉καρα: encontramos, «El Árbol de la Vida se extiende de arriba hacia abajo, y es el Sol que ilumina todo. Su radiación comienza en la cima y se extiende por todo el tronco en una línea recta. Está compuesto de dos lados, uno al norte, otro al sur, uno a la derecha y otro a la izquierda. Cuando brilla el tronco, primero se ilumina el brazo derecho del árbol y de su intensidad toma la luz el lado izquierdo. La "cámara" de la que sale es el punto de comienzo de la luz, llamado también en el siguiente verso, "desde el fin del cielo", que, ciertamente, es el punto de comienzo de todo. Desde ese punto él sale verdaderamente como un novio al encuentro de su novia, la amada de su alma, a quien recibe con el brazo tendido. El Sol procede y hace su camino hacia el oeste; cuando el oeste se acerca, el lado norte se apresta a su encuentro, y se junta a él. Entonces "él se regocija como un hombre vigoroso que corre su carrera" a fin de derramar su luz sobre la Luna[90]. Las palabras "Cuando tú iluminas las lámparas" contienen una alusión a las lámparas celestiales, todas las cuales se encienden juntas por la radiación del Sol», es decir, en tanto que la Luz de las luces.

---

[89] Reminiscente de */γ ζεδα Σα·ηιτ□* X.31.7 y la respuesta en *Ταιττιρ×ψα Βρ□ημα〉α* II.8.9.6.

[90] Es decir, para consumar el matrimonio del Cielo y la Tierra, la reunión de la derecha y la izquierda, etc. «Derramar luz» es evidentemente inseminar, como en la tradición védica; cf. */αταπατηα Βρ□ημα〉α* VIII.7.1.16 y TS VII.1.1.1, *φψοτι /πραφαναμ.*

En el *Zoηαρ* (Bemidbar), se distinguen el Árbol de la Vida y al Árbol de la Muerte: «Pues tan pronto como cae la noche el Árbol de la Muerte domina el mundo y el Árbol de la Vida asciende[91] a la altura de las alturas. Y puesto que sólo el Árbol de la Muerte tiene el gobierno del mundo (cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.3.1; */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XI.3.37, y X.5.1, 4), todas las gentes tienen en él un pregusto de la muerte… cuando viene la aurora, parte el Árbol de la Muerte y las gentes vuelven a la vida de nuevo por razón del Árbol de la Vida. Esto acontece de acuerdo con lo que está escrito, "para ver si hay algún hombre de comprensión que busque a Dios"». Está claro por la última sentencia que el Día y la Noche han de tomarse como símbolos, tanto como literalmente: el Árbol de la Vida pertenece a aquellos que están verdaderamente despiertos, y el de la Muerte a aquéllos que todavía están sin despertar; cf. *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* II.61.

Debemos considerar seguidamente los dos Árboles Invertidos descritos en el *Πυργατοριο* de Dante, Cantos XXII-XXV. Estos se encuentran cerca de la cima de la «montaña» e inmediatamente debajo de la llanura del Paraíso Terrenal, que está protegido por una muralla de llamas (por la cual comprendemos la «espada flamígera que giraba en todas direcciones, para guardar el camino del Árbol de la Vida» de *Γ□νεσισ* 3:24, más bien que el Guardián de la Puerta del Sol de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3, etc.), de las cuales llamas ambos Árboles, que se encuentran en sucesión, parecen colgar, y que se representan así como dependientes en las ilustraciones de Botticelli. Si hemos de comprender estos Árboles, debemos prestar mucha atención a todo lo que se dice de ellos. El primero «tiene un fruto dulce y agradable

[91] Cf. en la sección Shelah Lecha, citada arriba, el Árbol de la Vida como el más alto y el Árbol de la Muerte como el más bajo. Aquí asumimos también que el árbol más bajo está invertido.

de oler». Una fuente cae desde arriba y moja sus hojas[92]. Parece que para Dante la inversión del Árbol es «para que nadie pueda subir» (*χρεδΠιο περχη□ περσονα συ νον ϖαδα*). La voz de la Virgen María «desde dentro del follaje clamaba: De este Árbol tendrás anhelo» (Canto XXII). La sombra extenuada de Forese agrega: «Desde el consejo eterno la virtud desciende dentro del agua, y dentro del Árbol dejado atrás (*χαδε ϖιρτ□ νελλΠαχθυα ε νελλα πιαντα ριμασα ρετρο*), con lo cual yo así me consumo. Todas estas gentes, que llorando cantan, se santifican nuevamente en hambre y sed, por haber seguido el apetito en exceso. El olor que sale del fruto, y del rocío que está difundido sobre el verde, enciende dentro de nosotros un deseo de comer y de beber. Y nuestro dolor se renueva, no sólo una vez, mientras se circula este camino: Digo "dolor", pero debería decir "solaz", pues ese deseo nos lleva al Árbol que llevó a Cristo radiante a decir: "Eli", cuando nos liberó con su sangre» (Canto XXIII). Inferimos de las palabras que éste es una imagen reflejada e invertida del Árbol de la Vida, del que las almas en el Purgatorio (cósmico) están hambrientas y sedientas, pero del que no pueden participar y al que tampoco pueden escalar.

No mucho más lejos, ni más alto, «se me aparecieron las grávidas y verdes ramas de otro Árbol… Vi gentes debajo de él alzando sus manos, y clamando algo hacia el follaje, como niños mimados y codiciosos que mendigan, y que aquél a quien mendigan, no responde, sino que para hacer su anhelo más agudo, sostiene en alto lo que desean, y no lo oculta. Entonces ellos se apartaban como si estuvieran desengañados; y llegamos ahora al gran Árbol que se ríe de tantas plegarias y lágrimas.

[92] En el mundo Brahma, el Árbol de la Vida mismo se describe como «rezumando soma» (*α♣ϖαττηα⁄σομα σαϖανα⁄*), y solamente puede alcanzarse llevando la vida de Brahma (*βραημα-χαριψενα*), *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.5.3-4.

"Sigue adelante sin acercarte a él; más arriba[93] hay un Árbol del cual comió Eva, y esta planta surgió de él". Así habló alguien en medio de las ramas» (Canto XXIV). La voz cita entonces ejemplos de glotonería; es evidente que esta imagen invertida del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal sirve para la desilusión de aquellos en quienes el deseo todavía no está vencido.

Dante está ahora a punto de emerger de la ladera empinada[94] de la Montaña sobre la pradera del Paraíso Terrenal en su cima. Debe comprenderse que el «mundo» desde el que Dante ha escalado hasta aquí, y al que retornará (*Πυργατοριο* II.91-92) está allí abajo al pie de la montaña, y que el Paraíso Terrenal, desde la Caída, se ha retirado a la cima de la Montaña; Dante habla de él como «una de las cimas del Parnaso» (*Παραδισο* I.16). Ya no está a nivel del mundo habitado, ni es una parte de la pendiente purgatorial; su posición es virtualmente supracósmica, representa la «sumidad del ser contingente» (*βηαπ□γρα*). El camino hacia allí pasa a través de las llamas que, por así decir, son un «muro» (*μυρο, Πυργατοριο* XXVII.35) y a través de la roca (*περ εντρο ιλ σασσο*, XXVII.64), cuyo «*εντρο*» debe haber sido semejante a una hendidura o a un túnel, y una puerta estrecha, pues Dante la ha llamado previamente el «ojo de una aguja» (*χρυνα*, X.16).

La guía y conducción de Virgilio ya no son de ninguna utilidad: «Hijo», dice, «has visto el fuego temporal y el eterno, y has llegado a un plano donde, por mí mismo, yo ya no puedo discernir. Hasta aquí te he

[93] El Paraíso Terrenal, aunque retirado y elevado, es todavía una parte del cosmos y, como los tres Cielos más bajos por encima de él, está todavía bajo el Sol.

[94] La «pendiente» (*πραπατ*) de la tradición védica; cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.10.2, *ψατ σ□νο / σ□νυμ □ρυηαι.*

traído con sutileza y arte, ahora toma tu delectación por guía[95]; estás fuera de los caminos escarpados, estás fuera de las [vías] estrechas… No esperes más mi palabra, ni mi señal» (*Πυργατοριο* XXVII.127-139). Puesto que Virgilio es todavía de naturaleza humana, no puede ir más allá; en adelante, la guía de Dante es Beatriz, «salida de la carne al espíritu» (XXX.127) y, como Sophia, más bien que como la individualidad a quien Dante amó en la tierra, un ser que ya no es «humano». Y si Dante mismo no se hubiera desvestido de su humanidad, no hubiera podido ir más allá: «contemplándola, tal (como ella era) entré adentro… Pasar más allá de la humanidad no puede decirse en palabras» (*Παραδισο* I.67-71)[96]. Antes de que este cambio haya tenido lugar,

[95] *Λο τυο πιαχερε ομαι πρενδι περ δυχε. Πιαχερε* es aquí precisamente el sánscrito *κ□μα*: Dante es ahora un *κ□μαχ□ριν*, «un movedor a voluntad». De una tal moción a voluntad se habla ya en conexión con el Paraíso Solar, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* IX.113.8 sigs., «Donde mora el Rey Sol, donde está la cerca del cielo, donde están aquellas corrientes fluentes, hazme inmortal allí donde la moción es a voluntad (*ψατρ□νυκ□μα∝ χαραναμ*), en el tercer firmamento celestial del cielo, allí donde están los reinos de la Luz», etc., y una y otra vez en las Υπανι•αδσ, por ejemplo, *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.1.6, «El que parte de aquí habiendo encontrado ya el Espíritu [o, su propia esencia espiritual] deviene un "movedor a voluntad" (*κ□μαχ□ριν*) en todos los mundos». Una tal independencia de moción local como la implicada aquí a menudo se significa por las «alas»; por ejemplo, en *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XIV.1.12-13, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.13.9, y *Σανατσυφ□τ×ψα*, cap. VI, se dice que de aquéllos que escalan el Árbol, quienes son Comprehensores tienen alas (*πακσιν*) y vuelan, mientras que los otros, todavía no plumados, caen; en *Πυργατοριο* XXI.51, Beatriz hace uso del mismo simbolismo cuando reprocha a Dante con la sugerencia de que desde hace mucho tiempo debería haber estado «plenamente plumado» (*πεννυτο* = sánscrito *πακσιν*).

[96] Como en *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.15.5-6, «Allí hay una persona que no es humana. Él les lleva al Brahman. Ésa es la vía de los dioses, la vía del Brahman. Aquéllos que van por ella no retornan de nuevo a la senda humana»; cf. *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* V.10.2 y *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* VI.2.15 (léase *πυρυ•οΠ μ□ναϖα⟩*). «No retornan de nuevo» no se aplica, por supuesto, a aquéllos cuya experiencia del reino suprasolar es sólo por la vía de la visión o del ritual; los ascensos simbólicos del ritual sacrificial hacen una cuidadosa provisión para un descenso correspondiente, y si no se hiciera tal provisión, se comprende que el sacrificador devendrá loco o no vivirá mucho tiempo (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.3.10.3-4; *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.21). El ascenso ritual del sacrificador iniciado, cuyo sacrificio es de sí mismo, prefigura y anticipa un ascenso efectivo que ha de hacerse en la muerte; y aunque retorna al mundo y a sí mismo (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.9.3.23), ciertamente ha

Dante ya ha bebido de la Fuente de la Vida, Eunoe (*φοντανα σαλδα ε χερτα*, *Πυργατοριο* XXVIII.124), y ha «nacido de nuevo, como árbol nuevo renovado con follaje nuevo, puro y presto a subir a las estrellas» (XXIII.142-145).

Desde el punto de vista de la conducta (prudencia), Hermann Oelsner resume la situación como sigue en *Τηε Πυργατοριο οφ Δαντε Αλιγηιερε* (Londres, 1933): «La clave del Purgatorio es principalmente ética… Pero la Iglesia, en tanto que régimen, no ha de ser confundida con la Revelación (Beatriz) misma[97]. El oficio propio de la Iglesia, en tanto que régimen, acaba cuando el oficio propio de Beatriz comienza»: y por consiguiente, cualquier pecado que Dante pudiera haber cometido, «lo recordará, pero como una cosa externa que ahora no pertenece a su personalidad propia»[98]. En adelante, el esfuerzo ya no es moral, sino intelectual y espiritual.

---

puesto el pie en «esa escala que, salvo para reascender, nadie desciende» (*Παραδισο* X.86-87). De la misma manera «Richard [de San Víctor] que, en la contemplación (*α χονσιδεραρ*) era más que hombre» (*Παραδισο* X.130-131). Puede observarse que en este contexto podría haberse esperado una referencia más bien al *ραπτυσ* o *εξχεσσεσ* (= *σαμ□δηι*) que a la *χονσιδερατιο* (= *δηαρα⟩α*); debe comprenderse que la etapa inicial de la contemplación representa su consumación.

Que Dante mismo ha devenido ahora un «águila» (*συπαρνα*) está implícito además en *Παραδισο* I.53-54, «Yo fijé mis ojos en el Sol, transcendiendo nuestra costumbre», asemejándose así a Beatriz también en este respecto (*Παραδισο* I.46).

[97] La distinción islámica entre *σηαριΠατ* (Ley) y *θιψ□ματ* (Resurrección).

[98] «A un tal, ciertamente, no le atormenta el pensamiento: "¿Por qué no he hecho yo el bien? ¿por qué he hecho yo el mal?. El que es un Comprehensor de ello, redime a su esencia espiritual de estos dos pensamientos"» (*Ταιττιρ×ψα Υπανι•αδ* II.9); «Él llega al Río de la Incorruptibilidad (*ϖιφαρ□*). Lo cruza con el intelecto (*μαναση□*). Allí se sacude sus buenas obras y sus malas obras… Limpio de ambas, como un conocedor del Brahman, él va al Brahman» (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* I.4); «El Brahman es sin formas o características… El medio por el que puede ser aprehendido es una comprensión ya purificada de la conducta… No está prescrito en la Regla de la Liberación que "Esto debe hacerse" o "Eso no debe hacerse"; en esta Regla, el conocimiento del Espíritu sólo depende de la visión y de la audición» (*Αυγ×τ□* 34); «Quienquiera que nace de Dios, no puede pecar» (San Juan 3:9); «Si vosotros sois llevados por el Espíritu, ya no estáis bajo la ley» (Gálatas 5:18).

Se verá que la Gran Transición (*σ□μπ□ραψα, Κατηα Υπανι•αδ* I.29, etc.), que para la tradición india depende de una cualificación para pasar a través del medio del Sol (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⎠α* I.3, sigs., III.13-14; */♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ* 15-16, etc.), tiene lugar para Dante en los términos de la reentrada al Paraíso Terrenal, donde, al final del ascenso espiral, ve erecto ese Árbol del que comió Eva, con lo cual (según nos parece entender) lo invirtió; Dante está ahora, por primera vez, en el Ombligo de la Tierra (dentro del *Βοδηι–μα⎠∂αλα*), desde cuyo punto[99], el tronco del arborescente Eje del Universo[100], cuya sumidad es «*ιλ πυντο δελλο στελο αλ χυι λα πριμα ροτα ϖα διντορνο*» (*Παραδισο* XIII.12-13), representa un ascenso que ya no es espiral sino directo. En otras palabras, para Dante, el paso crítico desde el nivel de referencia humano al angélico, separa el *κ□μαλοκα*, que él ha dejado, del *ρ⎠παλοκα*, dentro del que entra en la sumidad del ser

[99] «El clavo que sujeta el crucero al poste vertical en medio de él es el arrepentimiento y la conversión de los hombres» (Hechos de Pedro, 38). Nosotros consideramos que el plano del «crucero» es el terreno del Paraíso Terrenal elevado, y que en el simbolismo cósmico de la Cruz todo lo que está por debajo de este plano está invertido, y todo lo que está por encima de él está erecto. Quizás podamos presentar una imagen más clara de esto: supongamos que estamos situados al pie de la Cruz y que el espacio entre nosotros mismos y el crucero es un agua, cuya «otra orilla» es el plano del crucero, y que la parte superior del poste vertical por encima de este plano es el tronco del Árbol de la Vida como fue plantado por Dios en el Jardín: lo que vemos en nuestra inmediata cercanía es una imagen invertida con las raíces arriba y las ramas abajo, y más allá de esta imagen está su fuente, el árbol real elevándose erecto; y sólo cuando alcanzamos la «otra orilla» ya no vemos el árbol invertido, que ahora está, por así decir, bajo el pie. El Árbol es siempre el mismo Árbol, sólo cambia nuestra relación con él. Al mismo tiempo, podemos observar también que el árbol reflejado es siempre de aspecto variable debido al movimiento del agua por la cual puede ser ocultado enteramente de nuestra vista, y que ambos árboles pueden ser ocultados por la niebla; en cualquier caso, alguien cuyos ojos se dirigen a lo que está debajo del pie, y que no tiene ninguna otra orilla en la mente, verá naturalmente el árbol invertido antes que su prototipo, la visión del cual requiere una mirada más elevada.

[100] El *κ□στη□*, como objetivo final en el sentido de *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I 7.8.2 y *Κατηα Υπανι•αδ* III.11; cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⎠α* I.20.3.

contingente (*βηαϖ□γρα*), más bien que el *ρ(παλοκα* del *αρ(παλοκα*, en el que no entrará hasta que hayan sido pasados los cuatro cielos más bajos de los cielos planetarios (de los que el cuarto es el del Sol). Para nosotros, el punto de toda la cuestión es que los Árboles, que parecen ser aspectos diferentes del único Árbol, sólo están invertidos por debajo de ese punto en el que tiene lugar la rectificación y regeneración del hombre.

Platón ha dicho también, «El Hombre es una planta celestial; y lo que esto significa es que el hombre es como un árbol invertido, cuyas raíces tienden hacia el cielo y cuyas ramas tienden hacia la tierra»[101]. Además, al símbolo del árbol invertido está ampliamente distribuido en el «folklore». Una adivinanza islandesa pregunta, «¿Has oído, oh Heidrik, dónde crece ese árbol, cuya copa está en la tierra, y cuyas raíces brotan en el cielo?». Una balada finlandesa habla de un roble que crece en las aguas, «hacia arriba sus raíces, hacia abajo su copa». Los lapones sacrificaban cada año un buey al dios de la vegetación, representado por un árbol con raíces colocado sobre el altar de manera que su copa estaba hacia abajo y sus raíces hacia arriba. Es enteramente posible que el

[101] Estoy obligado a tomar esto de segunda mano (o más bien de tercera) de Holmberg «Der Baum des Lebens», pág. 56. Las citas inmediatamente siguientes son de la misma fuente, donde pueden encontrarse las referencias originales. La obra de Holmberg contiene también una vasta suma de material comparativo sobre el Árbol de la Vida erecto, del que haremos uso igualmente en otra ocasión.

Todo lo que he sido capaz de encontrar en Platón sobre el Árbol Invertido es que, aunque «es suspendiendo nuestra cabeza y raíz de esa región de donde vino primero la sustancia de nuestra alma, como el Poder Divino mantiene recto todo nuestro cuerpo», en la medida en que un hombre decae de su propia naturaleza, por así decir, deviene como un animal cuya cabeza se acerca a la tierra, una condición que se realiza más plenamente en las cosas que reptan (*Τιμεο* 90 sigs.).

La sentencia que acaba con «mantiene recto» puede compararse con *Αιταρεψα Βρ□ημα(α* VII.4, donde Aditi, la (diosa) Tierra, discierne el cenit, y «es por eso por lo que sobre esta tierra las plantas crecen rectas, los árboles rectos, los hombres rectos, Agni es encendido recto, todo lo que hay

símbolo del Árbol Invertido tenga una distribución y una antigüedad tan grande como la del Árbol Erecto. Lo que se ha citado bastará ya para los propósitos presentes. Para concluir, intentaremos deducir, de los fragmentos dispersos de lo que debe haber sido una doctrina consistente, su significación última.

De la misma manera en que el ⌊τμαν, o el Brahman, es el Ψακ•α en el Árbol de la Vida, que es el aspecto manifestado de la Persona supracósmica, así también el Omnihombre es un *⌊τμανϖατ Ψακ•α* (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.8.43), y, por así decir, un árbol (Job 18:16): «Como es un árbol, como es el Señor de los Árboles, así ciertamente es el hombre» (*Β♦ηαδ□ρα⌋ψακα Υπανι•αδ* III.9.8); y así, como para Platón, «por naturaleza una planta celestial» (*Τιμεο*). Viene al ser en el mundo debido al descenso de un «rayo» o «soplo» solar, que es la siembra de una semilla en el campo; y cuando muere, el polvo retorna a la tierra como era, y el rayo, del que dependía su vida, asciende a su fuente. Por el momento no estamos interesados en el juicio que sigue en la Puerta del Sol, que, si no está cualificado para la admisión, permitirá que continúe la operación de las causas mediatas por la que se determina la naturaleza de un nacimiento dado, y que, si está cualificado para la admisión, significará una liberación final de todo el orden causal individual. Lo que nos interesa aquí es que la venida al ser del hombre presupone un descenso, y que el retorno a la fuente del ser es un ascenso; en este sentido, el hombre, *θυα* árbol, está invertido en el nacimiento y erecto en la muerte. Y esto es válido tanto para el Hombre Universal como para el hombre microcósmico, en la medida en que éstos se consideran como entrando y saliendo del cosmos, y por consiguiente, es igualmente válido tanto para la «Persona en el Sol» como para la

---

sobre esta tierra se levanta recto, pues éste fue el punto cardinal discernido por ella». Cf. */ατατατηα Βρ□ημα⌋α* III.2.3.19.

«Persona en el ojo derecho» del hombre, cuando ambos se consideran como los principios inmanentes de los vehículos en los que tienen su sede. Pues cuando la Persona transcendental, que es uno eternamente como es allí, entra en el mundo, se divide a sí mismo (□τμ□να∝ ϖιβηαφψα, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.26, etc.), deviniendo muchos en sus hijos en quienes el espíritu toma nacimiento. Esta investidura de una naturaleza pasible y mortal y este «comer del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal» (/γ ςεδα Σα·ηιτ□ I.164; *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6d, etc.) es un descenso, un morir, y una «caída», y aunque nosotros consideramos el descenso del Avatara Eterno (*αϖαταρα⟩α*, «venir abajo» o «cruce inverso») como un sacrificio voluntario sufrido por amor del cruce y ascenso del Omnihombre, el Héroe Solar no puede evadir la muerte inevitable de todos aquellos «que vienen comiendo y bebiendo», y debe ascender nuevamente al Padre, entrando así dentro de sí mismo, él, que es él mismo la Vía y la Puerta del Sol a través de la cual pasa; aunque se somete para conquistar, con todo se somete. El descenso del Espíritu es cabeza-abajo; lo prueba, por ejemplo, la Paloma descendente (equivalente del Hα∝σα indio) en la iconografía cristiana del Bautismo. Por consiguiente, en *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.3-4 encontramos que «La cabeza de la Persona allí en aquel orbe solar es la Tierra (*βη⟨ρ*)… Sus brazos son el Espacio (*βηυϖαρ*)… Sus pies son el Mundo de la luz celestial (*σϖαρ*)»; de la misma manera para su contrapartida microcósmica, «la cabeza de la Persona que está aquí en el ojo derecho es la Tierra»[102], etc. Esto está en contraste complementario

[102] La Persona en el Sol (también llamado Muerte) y la Persona en el ojo derecho o en el corazón (donde tiene lugar la conjunción de las Personas en los ojos derecho e izquierdo, /*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.5.2.11-12) a menudo se identifican y correlacionan (por ejemplo *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.1, etc.). En *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.5.2, «Estas dos Personas [en el Sol, y en el ojo derecho] se soportan uno a otro [cf. *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.3.7]: con los rayos aquél soporta a éste, y con los soplos éste soporta a aquél. Cuando uno está a punto de morir, ve aquel orbe completamente limpio; aquellos rayos [con los que él era soportado] ya no vienen más a él». La interdependencia de

con la formulación normal, típicamente en *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.6, donde el cuerpo cósmico de Πραφ□πατι (*πραφ□πατε / στηαϖι•⊇□ ταν⟨ρ ψ□ λοκ□ϖατ×*) está erecto, «su cabeza es el Mundo de la luz celestial», etc.[103] En otras palabras, él desciende como la Luz, y asciende como el Fuego; y éstas son las contracorrientes pneumáticas que recorren arriba y abajo el Eje del Mundo. En otras palabras también, esto significa que en tanto que indiviso (macrocósmicamente) está erecto; en tanto que muchos (microcósmicamente), invertido.

Por consiguiente, la intención expresa del ritual sacrificial es que el Sacrificador no sólo imite el Primer Sacrificio, sino que, a uno y al mismo tiempo, reintegre y erija (en ambos sentidos de la palabra, construir y levantar) al Αγνι–Πραφ□πατι, inmanente, y por así decir, dividido e invertido, y también a sí mismo. Pues Πραφ□πατι, «habiendo emanado a sus hijo[104], y ganado la carrera[105], estaba desencordado

---

las Personas macrocósmica y microcósmica corresponde a las palabras de Eckhart «Antes de que las criaturas fueran, Dios no era, aunque era la Divinidad» (ed. Evans, I, 410).

[103] Puede observarse que en esta formulación es el ombligo y no los brazos lo que representa el Espacio, lo que implica, evidentemente, que los brazos no están extendidos. Como continúa *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.6, «Ésta es la forma omnisoportante de Πραφ□πατι. Todo este mundo está oculto en ella, y ella en todo este mundo» (pues, como apenas es necesario decir, este Pilar es omnipresente, y pasa a través del centro de cada ser). Y como este texto observa también, el Ojo de esta incorporación cósmica es el Sol, este Ojo es la «gran unidad de medida» (*μ□τρ□*) de la Persona y su medio de locomoción sin-moción, «su alcance es visual» (*χακ•υσ□ χαρατι*). Finalmente, puede observarse que este Ojo solar en la cima del Pilar, la Puerta del Sol a cuyo través sólo pueden pasar el *αρηατ* y el *ϖιδυ* (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.6 y III.14; *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5; etc.), es el «ojo de la aguja» a cuyo través es tan difícil que pase el «hombre rico» (San Mateo 19:24, cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* II.4.2, *αμ♦τασψα τυ ν□♣□στι ϖιττενα*), como es explícito en *Ματηναω×* I.3055-3066.

[104] Es decir, habiendo enviado sus rayos; puesto que el *ανταρ□τμαν* es un «rayo» del Sol. Como Plotino lo expresa, «En la teoría de la procesión por los poderes, las almas se describen como "rayos"» (Plotino VI.4.3). Para los rayos solares como los hijos del Sol, cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* II.9.10; */ατατατηα Βρ□ημα⟩α* III.9.2.6; VII.3.2.12 (con el comentario de Σ□ψα⟩α), VIII.7.1.16-17 (*φψοτι / πραφαναμαμ*, también *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.1.1.1), y X.2.6.5. Cf.

(*ϖψασρα⟩σατα*)[106] y caído (*απαδψατα*)». Con el cumplimiento del Primer Sacrificio, los Devas le reintegraron y erigieron; y de la misma manera el Sacrificador ahora, «al reintegrar al Padre Πραφ□πατι para que sea un todo completo, le erige» (*σαρϖα∝ κ♦τσνα∝ σα∝σκ♦τψορδηϖαμ υχχηραψατι*, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.1.2.1 y 11, con muchos pasajes análogos). A esto pueden aplicarse también las últimas palabras de *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.5.4, citadas arriba: «El que realiza esto, da muerte al mal, lo deja atrás». La realización significará haber comprendido que éste es un mundo al revés[107]; que la

---

también San Buenaventura, *Δε σχιεντια Χηριστι* 3C: «Ipsa divina veritas est lux, et ipsius expressiones respectu rerum sunt quasi luminosae irradiationes, licet intrinsecae, quae determinate ducunt in id quod exprimitur»; y Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* VI sigs.: «Prima substantiarum est lux. Ex quo sequitur naturam lucis participare alia… Unumquodque quantum habet de luce, tantum retinet esse divini».

[105] Es decir, alcanzado el altar sacrificial; cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.8.2 y II.2.4.6. Ver la nota 22.

[106] Para la significación plena de *ϖψασρα⟩σατα*, «fue desatado», «soltado», «analizado», etc., ver *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.1.6.1, «La forma de Agni, en tanto que ςαρυ⟩α [cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* V.3.1], está atada (*ναδδηα⟩*). Diciendo "Con llamarada extendida", él le suelta (*ϖισρα⟩σατι*); impelido por Σαϖιτ♦, ciertamente, él suelta (*ϖισ♦φατι*) por todos lados el enojado esplendor (*μενιμ*) de Varuöa que le pertenece. Él vierte el agua… aplaca el ardiente calor de Agni (*♣υχαμ*) en toda su extensión… Mitra es el benigno (*/ιϖα*) de los Devas, él le conecta, ciertamente, con Mitra, para la pacificación». Cf. *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.4, «En tanto que ellos le adoran, al temible de ser tocado [cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* II.14], como "amigo" (*μιτρακ♦τ♦οπ□σαν*), esa es su forma [de Agni] como Mitra… Además, puesto que siendo uno, ellos le participan en muchos lugares, esa es su forma como las Deidades Universales». Keith traduce *μενιμ* por «cólera» y *♣υχαμ* por «dolor»: ciertamente, lo que se entiende corresponde al «fuego de congoja abrasador» y «llama fogosa repentina» de Boehme, que está «todo junto» en su origen eterno, pero brota «en la benignidad y la luz» a fin de liberarse de la obscuridad, y «en la aparición de la pluralidad… brilla o se descubre a sí mismo *ιν ινφινιτυμ*» (*Τηρεε Πρινχιπλεσ οφ Διϖινε Εσσενχε* XIV.69-77). *ςψασρα⟩σατα* implica así «fue dividido, devino el sacrificio», «fue deshecho» o «matado», como también lo muestra, ciertamente, la palabra «apacigua» (*♣αμαψατι*) en el contexto de *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□*; Αγνι–Πραφ□πατι es la víctima, y se le «da su quietus». Porque «*αθυιεταρ* a una víctima es matarla» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.9.2, VI.6.7; */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.2.8.2, etc.).

[107] Ésta es la asumición constante: por ejemplo, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.164.19, «Aquéllos de quienes [los mortales] hablan como "presentes" (*αρϖ□□χαη*), [los inmortales] hablan como "ausentes"

Persona en el ojo derecho, el hombre como es en sí mismo (*αηαμ, Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.5.4), es un principio invertido o refractado, visto como si fuera en un espejo, ya sea de agua o la retina (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.7.4; *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.5.4)[108]; le corresponde a él rectificarse a sí mismo, de manera que pueda ascender estos mundos (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3), lo cual no puede hacerse mientras el Árbol está invertido[109].

Puede citarse una llamativa ilustración y confirmación de estas conclusiones en los Hechos de Pedro 37-39, donde Pedro suplica a sus ejecutores, «Crucificadme así, con la cabeza hacia abajo, y no de otro modo… Pues el primer hombre, cuya raza llevo en mi apariencia, cayó cabeza abajo… Al caer así… estableció esta disposición de todas las cosas, pues colgado era una imagen de la creación; con lo cual hizo que las cosas del lado derecho estuvieran en el lado izquierdo y las del lado izquierdo en el lado derecho, y cambió casi todas las marcas de su naturaleza, de modo que pensó que aquellas cosas que no eran bellas,

---

(*παρ□□χα⟩*), y aquéllos a quienes [los mortales] llaman "ausentes", [los inmortales] llaman "los presentes"» (cf. los términos de *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.7.10, 21, 25 citado arriba); y *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* II.61, «Lo que es para todos los seres noche, para el Hombre Juntado es tiempo de vigilia; y cuando los seres están despiertos, eso es noche para el Sabio vidente». La misma idea se expresa en la oposición de *πραϖ♦ττι* y *νιϖ♦ττι* (procesión y recesión), y en el dicho repetido a menudo «La vía al Mundo de la Luz Celestial es contracorriente» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.5.7.4, cf. *υδδηαμσοτο* y *πα⊇ισοταγ□μιν* budistas).

Cf. también en la escritura china, en conexión con la Luna como la *Μαγνα Ματερ*, la representación del comienzo y el nacimiento por una figura humana invertida (que significa también «opuesto» o «contra»), y la representación del fin por una figura erecta (que significa también «grande»), Hentze, *Φρ□ηχηινεσισχηε Βρονζεν υνδ Κυλτυρδαρστελλυνγεν*, págs. 72, 73.

[108] Debía conocerse el hecho de que la imagen en la retina está en efecto invertida y de que sólo la mente la rectifica, que ve a través del ojo más bien que con el ojo.

[109] Dante, Purgatorio XXII.134-135, *χοσι θυελλο ιν γιυσο, χρεδΠιο περχηε περσονα συ νον ϖαδα.* El ascenso está cortado para aquéllos para quienes el Árbol es un árbol invertido («para guardar la vía del Árbol de la Vida», Génesis 3:24).

eran bellas, y que aquéllas que eran verdaderamente malas, eran buenas. Concerniente a lo cual el Señor dijo en un misterio: A no ser que hagáis las cosas de la mano derecha como las de la izquierda, y las de la izquierda como las de la derecha, y las que están arriba como las de abajo, y las que están detrás como las que están delante, no tendréis conocimiento del Reino[110]. Por consiguiente, os he declarado este pensamiento; y la figura en la que me veis colgando ahora es la representación de aquel primer hombre que vino al nacimiento. Por lo tanto, amados míos, y vosotros que me escucháis y escucharéis, debéis cesar en vuestro primer error y receder atrás de nuevo»[111].

Hemos intentado recoger algunos de los *δισφεχτα μεμβρα* de un simbolismo evidentemente consistente e inteligible, y ahora estamos quizás en una posición mejor para comprender por qué el Árbol de la Vida, que se extiende desde la tierra al cielo o desde el cielo a la tierra y que llena con sus ramas todo el interespacio, puede considerarse a la vez como el «Único Despertador» (*εκα σαμβοδηαψιτ♦*), la «base sempiterna de la contemplación del Brahman» (*αφασρα∝ βραημα−δηιψ□λαμβαμ*) —puesto que, ciertamente, él es el Brahman (*εκοΠ♣ωαττηα ν□μαιταδ βραημα, Μαιτρι Υπανι•αδ* IV.6 y

[110] Que «el clavo que fija el poste crucero al poste vertical en medio de ella [de la Cruz] es la conversión y el arrepentimiento de los hombres» muestra que lo que aquí se implica no es meramente una transposición según la dirección del Sol, sino un alcance del Centro en el que no hay ninguna distinción de direcciones, donde «el Sol ya no saldrá ni se pondrá más, sino que estará en el único Centro» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* III.11.1). Esto es haber alcanzado el Brahman, que es «sin fin en todas las direcciones, puesto que de él, ciertamente, no pueden predicarse direcciones tales como el "Este", etc.» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.17), y que es esa «Noche» en la que «las direcciones están sumergidas» (*μυηψαντι δι♣α⁄, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.1.9). En otras palabras, es justamente en tanto que los hombres ven una pluralidad y en los términos de los «pares de opuestos» (tales como derecha e izquierda, arriba y abajo, bien y mal, etc.) como «Le crucifican cada día».

[111] Cf. Platón, *Τιμεο* 90D, «rectificando las revoluciones dentro de nuestra cabeza, que fueron distorsionadas en nuestro nacimiento». Cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I, CXIII, donde el iniciado «hace todo al revés, exactamente opuesto a los usos de los hombres».

VII.11) y el «despertar supremo» mismo (*ανυτταρ□ σαμψακ–σαμβοδηι*, en *Συκη□ϖατ× ϛψ⎛ηα* 32); pero puede también llamarse, y con perfecta consistencia, un árbol que debe ser talado de raíz: «Cuando este *A♣ϖαττηα*, tan noblemente enraizado, ha sido cortado con el hacha del no apego, entonces es esa Estación (*παδαμ*) que ha de alcanzarse, donde, una vez llegados, ellos ya no retornan más» *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.3-4. «Es decir», como comenta │α⎞καρα, «arrancando de raíz el Árbol del Vórtice del Mundo, junto con su semilla, él ha de descubrir y conocer esa vía de los pasos de ϛι•⎞υ, refugiándose en esa Persona Primordial de quien surgió el Árbol, como la fantasmagoría de un juglar»[112]. La explicación por │α⎞καρα del Árbol Invertido de *Κατηα Υπανι•αδ* VI.1 y *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.1-3 puede resumirse como sigue: Éste es el «Árbol del Vórtice del Mundo» (*σαμσ□ρα–ϖ♦κ•α*), un compacto de todos los deseos y actividades:

[112] La dificultad característica de Rawson en este punto surge de su confusión de esencia y naturaleza: «uno esperaría que la raíz fuera de la misma naturaleza esencial que el árbol» (*Κατηα Υπανι•αδ*, pág. 185). Es incorrecto usar una expresión tal como «naturaleza esencial» cuando estamos considerando una manifestación ya existente. Esencia y naturaleza son uno y lo mismo sólo en la unidad de la Persona transcendental: una epifanía implica ya que esta esencia y esta naturaleza se han distinguido (/γ *ϛεδα Σα·ηιτ□* X.27.23; BV I.4.3); entonces tendremos que tratar una única esencia, pero una naturaleza dual, el *δϖαιτ×βη□ϖα* de *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11.8, puesto que el Brahman es ahora a la vez en-una-semejanza y no-en-una-semejanza, mortal e inmortal, vocal y silente, explícito e inexplícito, muchos y uno (*Β♦ηαδ□ρα⎞ψακα Υπανι•αδ* II.3; *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.3, etc.), a la vez el *απαρα* y el *παρα, ιμαγο ιμαγινατα* e *ιμαγο ιμαγινανσ*. Para alcanzar a esa Persona en quien esencia y naturaleza son uno, debe traspasarse la naturaleza mortal y manifestada: «la comprensión tiene que traspasar la imagen del Hijo» (Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 175), entrando adentro por la Puerta (San Juan 10:9 y Βρ□ημα⎞ασ y Υπανι•αδσ, *πασσιμ*). En otras palabras, el que está plenamente plumado y ha escalado a la cima del Árbol «levanta el vuelo» (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⎞α* XIV.1.12), y este despegue es lo mismo que talar el Vórtice del Árbol del Mundo, puesto que quienquiera que «sale así del cosmos» (Hermes), deja tras de sí la manifestación y entra dentro de eso que es inmanifestado. El que «deviene así el Brahman» ya no tiene necesidad de ningún «soporte de contemplación del Brahman». Como lo expresa Plotino, «en otras palabras, ellos han visto a Dios, ¿y ellos no recuerdan?. Ah no: es que ellos ven a Dios incesantemente, y mientras

sus ramas hacia abajo son los mundos en los que todas las criaturas tienen sus distintos seres. Está enraizado en la pura Luz del Espíritu, en el Brahman, inmortal e inmutable; en tanto que un Árbol, resonando con el clamor de los gritos de todos aquéllos, ya sean dioses u hombres o animales o espíritus, cuyos nidos están en sus ramas, es un desarrollo sin comienzo ni fin en el tiempo, aunque de un aspecto siempre cambiante. El Árbol consiste enteramente en obras, ya sean ordenadas o desordenadas (*καρμα δηαρμ□δηαρμα–λακ•α⟩αμ*), y en sus recompensas (*πηαλ□νι*), que son los «frutos del árbol». A este respecto es como los Vedas, que son otra manifestación del Brahman: «El que conoce el Árbol del Vórtice del Mundo y su Raíz, como se describen en los textos citados, es un Conocedor de los Vedas (*ϖεδαϖιτ*); no hay nada más que haya de conocerse que este Árbol del Vórtice del Mundo y su Raíz; quienquiera que lo conoce, es omnisciente»[113].

La tala del Árbol, o emprender el vuelo desde su cima, implica, en otras palabras, la usual substitución de la *ϖια αφφιρματιϖα* por la *ϖια ρεμοτιονισ;* la gran transición implica un paso de la Vía Enseñada (*♣αικ•α*) a la Vía Inenseñada (*α♣αικ•α μ□ργα*), de la Palabra Hablada a la Palabra Inhablada. El Árbol de Brahma (*βραημα–ϖ♦κα*), el Brahman en una semejanza, en tanto que *σα∝σ□ρα–ϖ♦κ•α*, es un medio indispensable para el conocimiento del Brahman, pero no más útil que cualquier otro medio una vez que se ha alcanzado el fin de la vía; es un Árbol que ha de ser usado y también talado, debido a que quienquiera que se aferra a un medio como si fuera el fin jamás puede esperar

---

ven, no pueden decirse a sí mismos que ellos han tenido la visión; tal reminiscencia es para las almas que la han perdido» (Plotino, IV.4.6).

[113] «Hasta que no conoce todo lo que hay que conocer no pasa al bien inconocido» (Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 385).

alcanzar el fin[114]. La vía de la afirmación y de la negación se aplica entonces a la teofanía cósmica, lo mismo que se aplica a la escritura. El Árbol, como hemos visto, es una manifestación de Agni, ς□ψυ y ⌊διτψα; y «Éstos son las formas preeminentes[115] del Brahman inmortal e inincorporado… A éstos uno debe contemplarlos y alabarlos, pero finalmente debe negarlos (*τ□ αβηιδηψ□ψεδ αρχαψεν νιηνυψ□χ χ□τασ*). Pues con éstos, ciertamente, uno asciende cada vez más alto en los mundos, y cuando la totalidad llega a su fin, alcanza la Unidad de la Persona, sí, la Persona (*εκατϖαμ ετι πυρυ•ασψα, Μαιτρι Υπανι•αδ* IV.6)».

Las conclusiones alcanzadas así son confirmadas por el significativo texto de AB II.1-2. Aquí, los Devas, por medio del sacrificio, han ascendido al cielo; y para que los hombres y los profetas (*♦•αψα⌋*) no siguieran tras de ellos, «apostaron» (cortaron) la vía por medio del «poste» (*ψ⌊πα*) sacrificial puesto cabeza abajo (*αϖ□χιν□γραμ*)[116]. Los hombres y los profetas, al alcanzar el lugar sacrificial, comprendieron lo que se había hecho. Arrancaron el poste y «lo plantaron nuevamente derecho» (*⌊ρδδηϖα-νψαμινϖαν*), usando las palabras, «Sube erecto,

[114] Exactamente de la misma naturaleza que el *βραημα–ϖ♦κ•α* = *σα∝σ□ρα-ϖ♦κ•α* es el *βραημα-χακρα* = *σα∝♣αρα–χακρα* (que se describe extensamente en el *Ανυγ×τ□*). Y de la misma manera en que el Árbol ha de ser talado, así también la Rueda ha de ser parada. Justamente de la misma manera los Vedas mismos ya no son de ninguna utilidad para el que ha alcanzado su «fin». Como lo expresa el iconoclasta, «Un ídolo es útil sólo si se usa como un umbral a cuyo través puedan pasar los viajeros».

[115] En *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.5, la «forma de la Luz»: y, por consiguiente, representada en el altar del Fuego por los ladrillos ςι♣ϖαφψοτισ.

[116] Cf. Dante, *Πυργατοριο* XXII.135, *περχη□ περσονα συ νον ϖαδα.* En el pasaje paralelo, */αταπατηα Βρ□ημα⌋α* III.2.2.2, Eggeling malinterpreta al valor de *ψοπαψα* (= «apostaron» en el sentido de «bloquearon» o «cortaron» la vía). Whitney, en el *Αμεριχαν ϑουρναλ οφ Πηιλολογψ* III (1882), 402, traduce correctamente pero no llega a comprender como la erección de un poste podría considerarse así; una ilustración del hecho evidente de que la mente de Whitney estaba siempre claramente «apostada» contra la comprensión de cualquier noción metafísica.

oh Señor del Bosque» (*♣ραψασϖα ϖανασπατε, /γ ζεδα Σα·ηιτ* I.36.13), «Levantado para nuestra ayuda, manténte como Σαϖιτ♦ el Dios» (el Sol), y «Erígenos[117] para la moción (*χαρατη□ψα*), para la vida». Entonces ellos discernieron el mundo del cielo. «Que el poste esté fijado hacia arriba (ello es dispositivo) al preconocimiento del sacrificio y a la visión del mundo del cielo»[118] (*σϖαργασψα λοκασψ□νυκηψ□τψαι;* cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ* V.2.8.1, VI.3.4.8, etc.: *σϖαψαμ□τρ⟩⟩□ βηαϖατι πρ□ν□ν□μ υτσ♦•⊇ψαι ατηο σϖαργασψα λοκασψ□νυκηψ□τψαι*). Una vez erigido sobre la superficie de la tierra (*ϖαρ•μα π♦τηϖψαι*), «"desterrando la amnesia lejos de nosotros" (*□ρε ασμαδ αματι∝ βαδηαμ□να ιτι*), a saber, la privación, el mal (*α♣αν□ψ□ ϖαι π□πμ□ναμ*)», «El Poste es la Flecha (*ϖαφρο ϖαι ψ⟨πα⟩*), en disposición erecta como un arma contra aquél a quien nosotros odiamos (*δϖι•ατο βαδηα υδψατι•⊇ηατι*)»[119].

---

[117] Puesto que el Sacrificador mismo se identifica con el Poste, como es explícito en *Καυσιτακ× Βρ□ημα⟩α* X.2 (cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.2.6.9).

[118] El Poste, colocado con la punta hacia abajo, penetró (y fertilizó) la tierra; retirado ahora y puesto erecto, apunta hacia arriba y penetra virtualmente el cielo, señalando literalmente la vía por la que el humo sacrificial, llevando consigo el espíritu del Sacrificador identificado con el de la víctima, asciende para salir a través del lucernario cósmico, el ojo del techo adomado del mundo, y el «ojo de la aguja». «Agni subió tocando el cielo: abrió la puerta del mundo del cielo… él deja pasar a quien es un Comprehensor de ello» (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42); y, «Si el sacrificador no ascendiera tras de él, sería excluido del mundo del cielo» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ* V.6.8.1). Cf. Micah 2:13, *Ασχενδετ ενιμ πανδενσ ιτερ αντε εοσ: διϖιδεντ, ετ τρανσιβυντ πορταμ, ετ ινγρεδιυντυρ περ εαμ* (como *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* I.2.11, *σ⟨ρψα-δϖ□ρενα πραψ□ντι*), y Santo Tomás de Aquino, *Συμμα Τηεολογιχα* III.49.5C *αδ* 2, *Ετ ιδεο περ πασσιονεμ Χηριστι απερτα εστ νοβισ φανυα ρεγνι χοελεστισ* (es decir, del *χοελυμ εμπψρευμ* y no meramente del *χοελυμ αυρευμ*).

[119] *Θυο σε ποτεστ τυερι χοντρα ηοστισ ιμπυγνατιονεσ, Συμμα Τηεολογιχα* III.49.2 *αδ* 2. Los términos del texto (*αματιμ⊃ α♣αν□ψ□ ϖαι π□πμ□ναμ*) aclaran abundantemente que no es primariamente un «adversario» privado lo que se entiende por el «pariente odioso» (*δϖι•ατα/βηρ□τ♦ϖψα⟩*) contra quien se erige y, en este sentido, «se arroja» el Poste (*πραηαρατι, Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* II.1), sino más bien *ελ* Enemigo de los dioses y de los hombres. Similarmente en lo que concierne a *βηρ□τ♦ϖψα/*en */γ ζεδα Σα·ηιτ* VII.18.18, *Ψα/Κ♦⟩οτ× τιγμα∝, τασμιν νι φ□ηι ϖαφραμ, ινδρα*, y *Ατηαρϖα ζεδα Σα·ηιτ*, etc., donde la posibilidad misma de aplicar una

encantación (*μαντρα*) contra un «fulano» depende de su eficacia primaria como un exorcismo del Adversario, el *ανψαϖρατα* / de *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* XXXVIII.20. Cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.4.2, «Matando la miseria, el mal, la muerte (*αρττι∝ π□πμ□να∝ μ♦τψυμ*), alcancemos la divina asamblea». Es en el mismo espíritu como muchas encantaciones tienen como fin asegurar una liberación de ςαρυ⟩α. ¿Quién es entonces el Enemigo, el Demente, la Privación, el Mal, que se golpea [de muerte] con la erección del Poste?. Evidentemente Muerte (*μ♦τψυ*), y en la presente conexión más específicamente esa forma de Agni que a menudo se identifica con Muerte, el Agni cuya conexión es con ςαρυ⟩α, de quien el Sacrificador está siempre buscando escapar: Agni en tanto que Ahir Budhnya, la «Serpiente Chtónica» (que es invisiblemente lo que el Agni Γ□ρηαπατψα es visiblemente, *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.36); el Agni «que era antes» en tanto que se distingue del Agni encendido y adorado como un Amigo (*μιτρακ♦τψοπ□σαν*, *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.4, etc.), con referencia a la cual pareja, cuya relación es ciertamente de «hermandad», se dice que «el Agni que está en el brasero y el Agni que era antes se odian (*δϖισ□τε*) uno a otro» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.4.1). La cabeza de la Serpiente es aplastada (cf. Génesis 3:15) por el Poste.

El Sacrificador repite lo que Indra había hecho en el comienzo (*ϖαφρεν□βοδηαψ□ημ*, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.103.7, etc.), cuando se tomó posesión por primera vez del sitio Sacrificial (*ψαφ□α–ϖ□στυ* de *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* II.1). El rito se repite hasta el día de hoy cuando se va a construir una casa nueva: «Antes de que se coloque una sola piedra… el astrólogo muestra qué sitio en el cimiento está exactamente encima de la cabeza de la serpiente que soporta el mundo. El albañil hace una pequeña estaca de madera del árbol *κηαδιρα* [cf. el uso del *κηαδιρα* para el Poste en *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* II.1], y con un coco clava la estaca en el suelo en este sitio particular, a fin de fijar la cabeza de la serpiente firmemente abajo» (Margaret Stevenson, *Ριτεσ οφ τηε Τωιχε–βορν*, Londres, 1920, pág. 354). Para la plena significación de este rito ver además Paul Mus, *Βαραβυδυρ*, págs. 207, 347, 348, y mi nota en *Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, LVII (1937), pág., 341; y A. Bergaigne, *Λα Ρελιγιον ϖ□διθυε δΠαπρ□σ λεσ ηψμνεσ δυ Ριγ–ςεδα* (París, 1878-1897), I, 124, nota 1, que insiste sobre el uso de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* V.62.7, *βηαδρε κ•ετρε μιμιτ□*, etc. en esta conexión. Es desde este mismo punto de vista como la erección de una lanza es una toma de posesión del reino (ver *Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, LVII, 1937, 342, nota 4).

Por otra parte, la erección del Poste implica una regeneración, y al mismo tiempo explica plenamente por qué, en un *λι⟩γαμ–ψονι*, el *λι⟩γαμ* está soportado por la *ψονι* y está erecto, cabeza arriba, en lo que es hablando estrictamente una posición innatural. Primeramente, observemos que el lugar de nacimiento de Agni es siempre una *ψονι; ϖ×ρψε⟩α* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* II.11.2 es el equivalente de *ϖαφρε⟩α* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.103.7; y la equivalencia de *ϖαφρα* y *λι⟩γαμ* como Eje estabilizador se expone plenamente en la leyenda de Δ□ρυϖανα (ver Bosch, «Het Linga-Heiligdom van Dinaja», *Μαδφαλαη υντυκ ιλμυ βυηασα, ιλμυ βυμι δαν κεβυδαφααν Ινδονεσια*, LXIV (1924), y referencias adicionales en Coomaraswamy, *Ψακ•ασ*, Pt. II, 1931, pág. 43, nota 2). Estas relaciones podrían demostrarse con mucha mayor extensión, partiendo tanto de la tradición india como de otras tradiciones (por ejemplo, la tradición del grial y la griega). En segundo lugar, hemos de tener presente la distinción de los Fuegos Γ□ρηαπατψα y ⌊ηαϖαν×ψα como lugares de nacimiento (*ψονι*), respectivamente natural y sobrenatural, en los que el Sacrificador se

Hay tres tipos de madera de las que se puede hacer el poste, *κηαδιρα*, *βιλωα* y *παλ□♣α*. La última es «la energía ígnea y la gloria del brahma de los Señores del Bosque» (*τεφο ωαι βραημα−ωαρχασα∝ ωανασπατ×ν□∝*) y «el lugar de nacimiento de todos los Señores del Bosque» (*σαρωε•□∝ ωανασπατ×ν□∝ ψονι ⟩*). En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* II.4, el Señor del Bosque (en otras partes, el epíteto común de Agni) se identifica con el Soplo (*πρ□⟩ο ωαι ωανασπατι ⟩*). Es perfectamente evidente por todo esto que el «árbol» sacrificial, *ψ⟨πα* (y σταυρ $\bar{\varsigma}$), se considera como invertido e inescalable hasta que se erige por la puesta *χοπα αρριβα* del poste simbólico del rito: con cuya erección, el Sacrificador mismo se erige y se regenera.

---

insemina a sí mismo (*□τμαν□∝ σι□χατι*), y de los que renace acordemente (*ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.17 y 18; ver Oertel en *Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, XIX, 1898, 116, un texto que no debería dejar de consultarse en conexión con lo presente; y cf. *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* I.22). En tercer lugar, debe tenerse presente la frecuente identificación en nuestros textos del Fuego ⌊ηαωαν×ψα con el Cielo. La erección vertical del Poste, o del Lingam, con estas asumiciones, implica entonces una retirada de la *ψονι* más baja y natural y una reversión por medio de la que el Lingam es apuntado hacia la Puerta del Sol arriba, que es precisamente el lugar de nacimiento a cuyo través el Sacrificador, ya sea por la iniciación y el sacrificio, o finalmente a la muerte, renace por última vez, obteniendo un «cuerpo de luz» y una «piel de sol» en concordancia con la doctrina universal de que «toda resurrección es de las cenizas».

EL MAR*

Para Platón, la Vida Divina es una «Esencia siempre-fluente» (□Ξ<∀≅< ≅⇔Φ∴∀<, *Λεψεσ* 966E). Para el Maestro Eckhart, que llamaba a Platón «ese sumo sacerdote», el Alma es «un río que mana de la Divinidad eterna» (ed. Pfeiffer, pág. 581, cf. 394); y dice también, «mientras yo estaba en el terreno, en el fondo, en el río y manantial de la Divinidad, no había nadie que me preguntara dónde iba o qué quería hacer… Y cuando retorne adentro del terreno, al fondo, al río y manantial de la Divinidad, nadie me preguntará de dónde vine o adónde fui» (pág. 181). De la misma manera Shams-i-Tαβρ×ζ: «Nadie de cada uno que entra tiene conocimiento de que él es fulano o mengano… A quienquiera que entra, diciendo, "Es yo", Yo le golpeo en la frente»[120].

Un incesante río de vida implica una fuente inagotable, o *φονσ*—la «fuente, o manantial, de la Naturaleza siempre fluente» (B0(← □γ<ς≅Λ NβΦγTH, *ςερσοσ Δοραδοσ* 48) de Pitágoras. «Imagina», dice Plotino, «un manantial (B0(Z) que no tiene origen aparte de sí mismo; se da a sí mismo a todos los ríos, y sin embargo jamás se agota por lo que ellos toman, sino que siempre permanece integralmente lo que era… el

* [Este ensayo se publicó por primera vez en *Ινδια Αντιθυα: Εσσαψσ ιν Ηονορ οφ Θεαν Πηιλιππε ςογελ* (Leiden, 1947).—ED.]

120 P\μ×, *Δ×ω□ν*, Odas XV, XXVIII; cf. *Ματηναω×* VI.3644, «Quien no es un Enamorado ve en el agua su propia imagen… (pero) puesto que la imagen del Enamorado ha desaparecido en Él, ¿a quién contempla □λ ahora en el agua?. Dime eso». Similarmente en *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.8, con respecto al propio reflejo de uno en el agua.

manantial de la vida, el manantial del intelecto, el comienzo del ser, la causa del bien, y raíz del Alma» (Plotino III.8.10 y VI.9.9). Esto, como dice Filón en su comentario sobre *θερεμ□ασ* 2:13, B0(← .T↑H, es Dios, en tanto que la fuente más antigua no sólo de la vida sino de todo el conocimiento (*Δε φυγα ετ ινϖεντιονε* 137, 197, 198; *Δε Προϖιδεντια* I.336); cf. San Juan 4:10 y *Αποχαλιπσισ* 14:7, 21:6. Es en palabras de Jan van Ruysbroeck, el «Manantial de donde fluye el riachuelo… Allí la Gracia mora esencialmente; permaneciendo como una fuente rebosante, y fluyendo activamente en todos los poderes del alma» (*Αδορνμεντ οφ τηε Σπιριτυαλ Μαρριαγε*, cap. 35). Y de la misma manera, Σηαμσ−ι−Ταβρ×ζ: «Concibe el Alma como una fuente, y a estos seres creados como ríos… No pienses que falte el agua; pues este agua es sin fin» (P⎩μ×, *Δ×ω□ν*, Oda XII). El Maestro Eckhart habla de la Vida Divina a la vez como «fluente y re-fluente». El concepto del retorno del Alma a su fuente, cuando se ha completado su ciclo y, como dice Blake, cuando «el Hombre Eterno reasume su antigua felicidad», es, ciertamente, universal; de modo que, en su sentido presente, el Mar, como la fuente de todas las existencias, es igualmente el símbolo de su fin o de su entelequia últimos. A primera vista, un tal fin puede parecer que implica una pérdida de consciencia de sí mismo, y un tipo de muerte; pero no debe olvidarse que, en cualquier caso, el hombre de ayer está muerto, que todo ascenso implica una subida por los «escalones de nuestros sí mismos muertos», o que el contenido del Ahora-sin-duración (el *κ•α⎭α* sánscrito, y el □϶≅:≅H <¬< de Aristóteles), es decir, de la Eternidad, es infinito comparado con el de cualquier extensión de tiempo concebible, pasada o futura. La meta final no es una destrucción, sino una liberación de todas las *λιμιταχιονεσ* de la individualidad como ella funciona en el tiempo y en el espacio.

Desde el punto de vista budista, la vida es infinitamente corta; nosotros somos lo que nosotros somos sólo durante lo que le lleva a un pensamiento o sensación suceder a otro. La vida, en el tiempo, «es como una gota de rocío, o como una burbuja en el agua… o como podría ser un torrente de montaña que viene rápidamente de lejos y que arrastra todo con él, y no hay ningún momento, pausa, ni minuto en que venga a detenerse… o es como la marca que hace un palo en el agua» (*Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* IV.137). El «individuo», que es un proceso más bien que una entidad, que está *δεϖινιενδο* siempre una cosa tras otra, y que nunca se detiene a *σερ* ninguno de sus aspectos transitorios, es como el río de Heráclito, dentro del cual jamás puedes entrar una segunda vez —Bς<ϑ∀ ∏γ℘. Pero frente a este perpetuo flujo del *Σα∝σ□ρα* se levanta el concepto del Mar silente, del que las aguas de los ríos se derivan y adentro del que deben retornar finalmente. Al hablar de este Mar, símbolo del *νιρϖ□⟩α*, el budista considera primariamente sus quietas profundidades: «Como en la profunda profundidad del poderoso océano no nace ninguna ola, sino que todo es quietud, así en el caso de quien es quietud, inmutable (*⊇ηιτο ανεφο*); que el monje no dé salida nunca a ninguna infatuación» (*Συττα–Νιπ□τα* 290). El Mar es el símbolo del *νιρϖ□⟩α*, y de la misma manera que el Maestro Eckhart puede hablar de la «Submersión», así el budista habla de la «Inmersión» (*ογαδηα*) como la meta final.

«La gota de rocío se pierde dentro del mar brillante». El lector de estas palabras de conclusión del libro de Sir Edwin Arnold, *Λιγτη οϕ Ασια*, puede haberlas considerado muy probablemente como la expresión de una aspiración únicamente budista, y puede haberlas relacionado con las interpretaciones enteramente erróneas del *νιρϖ□⟩α* como «*ανιθυιλαχι□ν*»; pues, ciertamente, quizás nunca haya oído

hablar de la «herejía aniquilacionista» contra la que el Buddha se mostró fulminante tan a menudo, o quizás no ha reflexionado en que la aniquilación de algo real, de algo que *εσ*, es una imposibilidad metafísica. Sin embargo, para el hombre, sumergirse en el abismo infinito de la Divinidad, como su fin último y beatífico, y la expresión de esto en los términos de la gota de rocío o de los ríos que alcanzan el mar hacia el que tienden naturalmente, muy lejos de ser una doctrina exclusivamente budista, se ha expresado en palabras casi idénticas en las tradiciones brahmánica y taoísta, islámica y cristiana, dondequiera que se ha buscado, efectivamente, *δερ Ωεγ ζυμ Σελβστ*.

Para comenzar con la formulación budista, encontramos: «De la misma manera que los grandes ríos, al entrar en el poderoso océano, pierden sus nombres y semejanzas anteriores, y uno habla sólo de “el mar”, así estos cuatro tipos, los guerreros, los sacerdotes, los mercaderes y los trabajadores, cuando salen de su casa a la vida sin hogar, a la regla establecida por el Encontrador de la Verdad, pierden sus antiguos nombres y linajes, y se llaman sólo “ascetas” e “hijos del Buddha”» (*Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* IV.202; *Μαφφημα Νικ□ψα* I.489; *Υδ□να* 55.IV). La figura, sin duda, se deriva y representa una adaptación de la idea védica del origen y del fin oceánicos de las Aguas Vivas como se expresa, por ejemplo, en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.49.1 y 2: «saliendo del Mar las inquietas aguas fluyen… su meta es el Mar (*σαμυδρ□ρτη□⟩*)». Pero, tal como están las palabras, son más directamente un eco de varios pasajes de las *Υπανι•αδσ*, notablemente *Πρα♣να Υπανι•αδ* VI.5: «Como estos fluentes (*σψανδαμ□ν□⁄*, ∏Ξ≅<ϑγΗ) ríos que van hacia el mar, cuando le alcanzan, han llegado a casa, y uno habla sólo de “el

mar", así, de este "Testigo" o "Presenciador" (παριδρα•⊇♦)[121], estas dieciséis partes que van hacia la Persona, cuando alcanzan a la Persona, han llegado a casa, su nombre-y-apariencia se disuelven, y uno habla sólo de "la Persona" (πυρυ•α)[122]. Entonces él deviene sin partes, el

[121] El Testigo, o Presenciador, es originalmente ese de los dos pájaros o sí mismos que no come del fruto del Árbol de la Vida, sino que solamente contempla (αβηι χακ•×τι, /γ ςεδα Σα·ηιτ□ I.164.20. cf. Μυ⟩∂ακα Υπανι•αδ III.1.1 y 2, y Filón, Ηερεσ 126); «el Sí mismo vivo e inmediato, el Señor de lo que ha sido y será… que mora adentro (πρα–ϖι♣ψα = ∞<≅46™<) de la caverna (del corazón), que presencia con los poderes del alma» (βη⟨τεβηιρ ϖψαπα♣ψατ, Κατηα Υπανι•αδ IV.5 y 6); «el único Veedor, él mismo jamás visto» (Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ III.7.23, III.8.11); «presenciador (υπαδρα•⊇♦), aprobador, ayudador, experimentador, Señor Altísimo y Sí mismo Supremo, éstas son designaciones de la Persona Suprema en el cuerpo» (Βηαγαϖαδ Γ×τ□ XIII.22).

El término υπαδρα•⊇♦, que apenas puede distinguirse en significado de παριδρα•⊇♦, tiene además una historia e interés suyo propio particulares, con referencia específica a Agni, el Sacerdotium ιν διϖινισ y dentro de vosotros, a quien los dioses «midieron… para guardar la presencia» (αυπαδρασ⊇ρψ□ψα, ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α III.261-263); Agni es el Omnipresenciador u Omnitestigo, ς□ψυ el Omniescuchador, y ⌊διτψα el Anunciador (Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□ III.3.5); y es de Agni de quien el Buddha deriva su epíteto de «el Ojo en el Mundo». La relación entre Krishna y Arjuna es la de Agni e Indra, el Sacerdotium y el Regnum, y corresponde a la de un texto más antiguo en el que encontramos también al Purohita actuando como el auriga del Rey, para aconsejarle y «ver que no haga ningún daño» (αυπαδρα•⊇ρψ□ψα νεδ αψα∝ π□πα∝ καραϖατ, ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α III.94, ver en ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ, XVIII, 1897, 21). En nosotros mismos, ésta es la relación que los chinos llaman la del Sacerdote Interior y el Rey Exterior; las funciones del Omnipresenciador son las del Daimon Socrático, el Espíritu Inmanente, la Sindéresis y la Consciencia.

[122] Hay dos «formas» de Brahma, temporal y atemporal, con y sin partes (Μαιτρι Υπανι•αδ VI.15). En su forma temporal, Πραφ□πατι (el Progenitor), el Año, se considera como teniendo dieciséis partes, quince de las cuales son sus «posesiones» y la decimosexta, la parte constante (δηρυϖα), es Él mismo; con esta decimosexta parte entra (ανυπραϖι♣ψα = ƒΒ≅46∴T<) en todo lo que aquí respira (Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ I.5.14 y 15); y es precisamente con esta decimosexta parte, que queda (παρι♣ι•⊇α) cuando el fuego de la vida se detiene con el ayuno («de manera que quede de un fuego llameante sólo un ascua no mayor que una luciérnaga, y que arda de nuevo cuando el ayuno termine»), con lo que «vosotros comprendéis ahora los Vedas» (Χη□νδογψα Υπανι•αδ VI.7.1-5). En otras palabras, la decimosexta parte constante es la «Chispa», en las palabras de Jacob Boehme, «Dios en mí que conoce estas cosas» y que, como dice San Agustín, al mismo tiempo tiene su trono en el cielo y enseña desde dentro del corazón —«Y está establecido, según Agustín y los demás santos, que "Cristo, que tiene su trono en el cielo, enseña desde dentro"; y ninguna verdad

Inmortal». Similarmente en *Χηνδογψα Υπανι•αδ* VI.10.1 y 2: «Como estos ríos fluyen primero hacia el Este y después receden al mar[123], y cuando entran en el mar ya no hay nada sino "el Mar", y allí no saben "yo soy esto" ni "yo soy eso" —de la misma manera, amigo mío, todos estos hijos[124], aunque han salido de eso-que-es (*σατ*, ϑ∈ ∠<), no saben que "Nosotros hemos salido de Eso-que-es", sino que aquí, en el mundo,

---

puede conocerse excepto a través de esa verdad. Pues él mismo [es decir, Cristo] es la fuente del ser y del comprender» (San Bernardo, *Ιν ηεξα□μ*, I.13, ed. Migne, *Σεριεσ λατινα*, V.331).

[123] Esto puede comprenderse de dos maneras, ya sea con |α⟩καρα, como refiriéndose a la circulación general de las aguas, que son sacadas del mar por el sol y que retornan a él en los ríos; o ya sea, como a mí me parece más plausible, como refiriéndose a las mareas que suben alternativamente muy adentro en un río tal como el Ganges, y que receden nuevamente al mar, siendo el «río» cuando suben y bajan, pero sólo el «mar» cuando la marea cesa. En todo caso la referencia es a la circulación «fluente y re-fluente» de los Ríos de la Vida, cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.164.51, *σαμ□ναμ εταδ υδακαμ υχ χαιτψ αϖα*, y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.2.7, *□πα/παρ□χ×ρ… πρασ♦τ□σ σψανδεραν… νιϖε•⊇αμ□ν□… ψαντι*.

[124] *Πραφ□*, «hijos», todas las cosas vivas consideradas como la progenie de Πραφ□πατι, y que usualmente han de distinguirse de *βη⟨τ□νι*, «seres», en el sentido de los «Soplos», es decir, las «facultades» o los «poderes del alma» (los ΡΛΠ↑Η □<γ:≅4 pitagóricos, los ϑ↑Η ΡΛΠ↑Η ∗Λ<ς:γ4Η de Filón, etc.), cuyos nombres de visión, etc., son los de los actos de la Persona inmanente más bien que los nuestros propios (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.4.7, *Χηνδογψα Υπανι•αδ* V.1.15, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.28-29).

En lo que concierne a la referencia de *πραφ□* a todas las cosas vivas, ya sean humanas o no, cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.4.3 y 4: «De allí nacieron los seres humanos… Así pues, ciertamente, Él (el *πυρυ•α*, la Persona) emanó todo (*σαρϖαμ ασ♦φατα*), hasta las hormigas» —un contexto que aclara que *σ♦•⊇ι*, traducido a menudo por «creación», debe traducirse más bien por «emanación» o «expresión». Es uno y el mismo Sí mismo universal el que vivifica todas las cosas, pero se manifiesta más claramente en los animales que en las plantas, y todavía más claramente en el hombre que en los animales (*Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.3.2). En las palabras del Maestro Eckhart, «Dios está en las más pequeña de las criaturas, incluso en una mosca»; e inversamente, «una pulga, como ella es en Dios [idealmente], es más eminente que el más eminente de los ángeles como él es en sí mismo».

Para el término «emanación», evitado a menudo por temor de una estrecha interpretación «panteísta», cf. S. Tomás de Aquino, *Συμμα Τηεολογιχα* I.45.1: «*Εσ απροπιαδο* contemplar… la emanación de todos los seres desde la causa universal que es Dios… La creación, que es la emanación de todos los seres, es desde el no-ser, que es nada».

Dios es la identidad suprema de «el Ser y el No-Ser», de Esencia y Naturaleza; del No-Ser surge el Ser como una primera asumición, y del Ser salen todas las existencias.

devienen lo que devienen, ya sea tigre, león… o mosquito», es decir, creen que ellos *σον* esto o eso; mientras en *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.22: «aquellos que pasan más allá de esta diversidad abigarrada [la sonoridad de los ríos, de las campanas, o de la lluvia que cae] vuelven a casa de nuevo, adentro del Brahman inmanifestado, silente, supremo, y al alcanzar Eso, ya no se caracterizan ni se distinguen más separadamente»[125].

Así, igualmente en China, *Ταο Τε Κινγ*, 32: «Al Tao vendrá todo lo que hay bajo el cielo, como corrientes o torrentes que caen dentro de un gran río o mar» [ver nota 9]; lo que nos recuerda tanto las palabras de Dante «nostra pace: ella è quel mare, al qual tutto si move» (*Παραδισο* III.85 y 86), como el védico «¿Cuándo vendremos nosotros a ser nuevamente en ςαρυ\α?» (/γ *ςεδα Σα·ηιτ* VII.86.2), es decir, en ese Brahma «cuyo mundo es las Aguas» (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* I.7), o en ese Agni que «es ςαρυ\α en el nacimiento» (/γ *ςεδα Σα·ηιτ* III.5.4, V.3.1), y que es «el único Mar, el guardián de todos los tesoros» (/γ *ςεδα Σα·ηιτ* X.5.1). En las palabras de ϑαλ□λυ∏δ Δ×ν P\μ×, «el final de todos los torrentes es el Mar… Los opuestos y los iguales pertenecen a las olas, y no al Mar» (*Ματηναω×* IV.3164 y VI.1622, cf. Filón, *Ιμμυτ.* 164).

En los contextos islámicos abundan los paralelos. Así, Σηαμσ–ι–Ταβρ×ζ: «Entra en ese océano, que tu gota devenga un mar que es un centenar de "mares de Omán"… Cuando mi corazón contempló el mar del Amor, súbitamente me dejó y saltó adentro»

[125] «El que quiere gnosis efectiva… clavará su fe en el Uno desprovisto de toda suerte de número o variedad, en el Uno en quien se pierde y se borra toda propiedad y todas las distinciones, que allí son lo mismo» (Maestro Eckhart, ed. Evans, II, 64).

(P\μ×, *Δ×ω□ν*, Odas XII y VII) —contemporáneo de la palabra del Maestro Eckhart, «Sumérgete, esto es la submersión». En más de una ocasión su gran discípulo, ϑαλ□λυ∏δ Δ×ν P\μ×, nos pregunta, «¿Qué es Amor?. Amor es "el Mar de la No-existencia"»[126], dice; y también, «¿Qué es Amor?. Lo sabrás cuando devengas Mí mismo» (*Ματηναω×* III.4723, y II, Introducción). El hombre es como una gota de agua que el viento seca, o que se hunde en la tierra, pero «si salta adentro del Mar, que es su fuente, la gota se libera… su forma exterior desaparece, pero su esencia queda inviolada… Entrega tu gota y toma a cambio el Mar… de la Gracia de Dios»; «Vierte tu cántaro[127]… pues cuando su agua cae dentro del agua del río, desaparece en ella, y deviene "el Río"» (*Ματηναω×* IV.2616 sigs., y III.3912-3913)— es decir, el Río de la «Naturaleza siempre-fluente»[128] de Platón.

[126] Es decir, el Mar del Ser superesencial, que no está limitado por ninguna de las condiciones de la ex-istencia (*εξ αλιο σιστενσ*), las de ser «así» o «de otro modo». «No hay ningún crimen peor que tu ex-istencia» (P\μ×, *Δ×ω□ν*, Oda XIII, comentario, pág. 233): «Muy especialmente siente entraña de dolor quien sabe y siente que él es. Todos los demás dolores, comparados con éste, son sólo como un juego comparado con la seriedad. Pues pena ardientemente el que sabe y siente no sólo lo que él es, sino que él es» (*Χλουδ οφ Υνκνοωινγ*, cap. 44). Ciertamente, la Identidad Suprema es de «el Ser y el No-Ser» (*σαδασατ*), a la vez más allá de la afirmación y de la negación; pero para alcanzar este fin último, no bastará haberse quedado en el Ser existencialmente.

[127] Para el «cántaro», es decir, la «personalidad» psico-física, ver *Ματηναω×* I.2710-2715; cf. el símbolo vedántico del jarro, cuyo espacio contenido dentro y el espacio que le contiene fuera se ve que son lo mismo tan pronto como se rompe el jarro; y la comparación budista del cuerpo con un jarro, *Δηαμμαπαδα* 40, *κυμβη\παμα∝ κ□ψαμ ιμα∝ ϖιδιτϖ□*.

[128] Se notará que los términos del simbolismo no son siempre literalmente los mismos. La fuente eterna puede llamarse el Mar, o el Río, mientras que las existencias temporales son las olas del Mar, o los ríos que desembocan en él, o que son afluentes de los Ríos. La fuente eterna es al mismo tiempo inmutable y fluente, nunca «estanca»; de manera que, como dice el Maestro Eckhart, hay «una fuente en la divinidad, que fluye sobre todas las cosas en la eternidad y en el tiempo» (ed. Pfeiffer, pág. 530); como ello está implicado también en el «enigma» de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* V.47.5, donde «aunque los ríos corren, las Aguas no se mueven».

Todo esto pertenece al universo común del discurso metafísico; ninguna de estas maneras de hablar es extraña a la aspiración específicamente cristiana. Pues Dios «es un Mar de substancia infinito e indeterminado» (S. Juan Damasceno, *Δε φιδε ορτηοδοξα* I): y la deificación, o theosis, que es el fin último del hombre, requiere una «ablatio omnis alteritatis et diversitatis» (Nicolás de Cusa, *Δε φιλιατιονε Δει*). «Todas las cosas», dice el Maestro Eckhart, «son tan pequeñas para Dios como la gota para el mar bravío; y así el alma, embebiendo a Dios, se deifica, perdiendo su nombre y sus poderes propios, pero no su esencia» (ed. Pfeiffer, pág. 314). Y Ruysbroeck: «Pues como nosotros poseemos a Dios en la inmersión del Amor —es decir, si nosotros nos perdemos a nosotros mismos— Dios es propio nuestro y nosotros somos propios Suyos; y nosotros nos sumergimos eterna e irrecuperablemente en nuestra única posesión, que es Dios… Y esta submersión es como un río, que sin pausa o vuelta atrás, desemboca siempre adentro del mar; puesto que éste es su lugar de reposo propio… Y esto tiene lugar más allá del Tiempo; es decir, sin antes ni después, en un Ahora Eterno… el hogar y el comienzo de toda vida y todo devenir. Y así, todas las criaturas son en eso, más allá de sí mismas, un único Ser y una única Vida con Dios, como en su Origen Eterno» (Jan van Ruysbroeck, *Τηε Σπαρκλινγ Στονε*, cap. 9, y *Τηε Βοοκ οφ Συπρεμε Τρυτη*, cap. 10).

E, igualmente, Angelus Silesius en *Δερ Χηερυβινισχηε Ωανδερσμανν*, VI.172:

> «Si hablaras de la minúscula gotita en el gran mar,
> Entonces comprenderías a mi alma en la gran divinidad»;

y a la misma tradición pertenece el bello testamento de Labadie: «Entrego mi alma de todo corazón a Dios, devolviéndola como una gota de agua a su fuente, y reposo confiado en Él, suplicando a Dios, mi origen y mi Océano, que me tome adentro de sí mismo y me trague eternamente en el Abismo de Su ser»[129]. ¿Cuándo, ciertamente, vendremos nosotros «a ser nuevamente en ςαρυ\α»?.

Para concluir: nosotros no estamos muy interesados aquí en la historia literaria de estas llamativas coincidencias; poco importa que las fuentes indias sean las más antiguas, puesto que casi siempre puede asumirse que una doctrina dada es más antigua que el más antiguo registro de ella que nos haya acontecido encontrar. El punto es, más bien, que tales citas como las que se han hecho aquí ilustran un simple caso de la proposición general de que difícilmente hay alguna, si la hay, de las doctrinas fundamentales de una tradición ortodoxa que no pueda validarse igualmente por la autoridad de muchas o de todas las demás tradiciones ortodoxas, o, en otras palabras, por la tradición unánime de la Philosophia Perennis et Universalis.

[129] Citado por Dean Inge, *Τηε Πηιλοσοπηψ οφ Πλοτινυσ* (Londres, 1918), I, 121.

Λα Πυερτα δελ Σολ ψ Μοτιωοσ Αφινε σ

EL SIMBOLISMO DEL DOMO[*]

Parte I

El origen de cualquier forma estructural puede considerarse ya sea desde un punto de vista arqueológico y técnico, o ya sea desde un punto de vista lógico y estético, o más bien cognitivo; en otras palabras, ya sea en tanto que cumple una función, o ya sea en tanto que expresa un significado. Nos apresuramos a agregar que éstas son distinciones lógicas, no distinciones reales: la función y la significación coinciden en la forma de la obra; sin embargo, nosotros podemos ignorar una u otra al hacer uso de la obra como una cosa esencial para la vida activa del cuerpo, o dispositiva a la vida contemplativa del espíritu.

En la medida en que nosotros estamos interesados aquí principalmente en el significado, no necesitamos recalcar la importancia en la historia de la arquitectura del problema que presenta la superposición de un techo adomado (o abovedado) sobre una base rectangular; ni entrar en la cuestión de cómo, donde se usaban materiales homogéneos, tales como el barro o la caña, este problema se resolvió originalmente de una manera muy simple (y aún más fácilmente en el caso de una tienda de pieles o de material tejido), por una obliteración gradual de los ángulos a medida que se edificaban los muros; ni de cómo, subsecuentemente, donde se emplearon la piedra o el ladrillo, el mismo problema se resolvió estructuralmente de dos maneras, ya sea cubriendo (con viguería, o dinteles) o ya sea construyendo desde los ángulos (saledizos, o pechinas). Nosotros nos

[*] [Publicado por primera vez en *Τηε Ινδιαν Ηιστοριχαλ Θυαρτερλψ*, XIV (1938), este ensayo incluye en la Parte II el texto de un breve ensayo, «Le Symbolisme de l'épée», que apareció en *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ*, XLIII (1938).—ED.]

proponemos preguntar más bien *πορ θυ□* que *χ□μο* «a la cámara cuadrada *σε λε οβλιγα* a abandonar su plano y a tender hacia arriba para encontrar el domo redondo en el que debe terminar»[130], y si es enteramente accidental, por así decir, que nuestros domos «parezcan haberse *δεστιναδο* a simbolizar el paso de la unidad a la cuadratura a través de la mediación del triángulo de las pechinas»[131]; y por qué en el porche norte del Erecteión «inmediatamente encima del tridente distintivo [de Poseidón] se había dejado *α προπ□σιτο* una abertura en el techo»[132]. Podríamos haber expresado el problema de otro modo preguntando, «¿Por qué las paredes de un «tepee» [tienda india] o las caras de una pirámide deben contraerse hacia un punto común en el que cesa su existencia independiente?», o preguntando también, en el caso de un domo soportado por pilares, «¿Por qué deben estos pilares, ya sea de hecho (como en el caso de algunas construcciones de bambú), o ya sea virtualmente (como es evidente si consideramos el arco como un domo en sección transversal), converger hacia la cúspide común de su ser separado, una cúspide que, de hecho, es su "*χλαϖε*"?».

En esta cuestión del procedimiento desde la unidad a la cuadratura hay algo análogo al trabajo de los tres ⏐βηυσ cuando hacen cuatro copas de la única copa de Tϖα•⊇♦. Estos ⏐βηυσ componen una triada de «artistas»[133], que se describen como «Hombres del interespacio, o del aire» (*ανταρικ•ασψα ναρ□⁄*), y que se dice que han dividido en cuatro la copa del Titán (*χαμασαμ, π□τραμ*), «como si estuvieran midiendo un campo» (*κ•ετραμ ιϖα ϖι μαμυ⁄, ⁄γ ζεδα Σα·ηιτ□* I.130.3-5). La referencia es

---

[130] E. Schroeder, en *A Συρϖεψ οφ Περσιαν Αρτ*, ed. Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman (Oxford, 1938-1939), Vol. VI., s.v. «The Seljuq Period», págs. 1005-1006 (las itálicas son mías). En una consideración de las sucesivas etapas de la elevación, Schroeder observa también que «las cuatro zonas sugieren en su sucesión una serie de conceptos metafísicos cuya progresión ha constituido el interés de los contemplativos desde Pitágoras a Santo Tomás: primero, la individualidad o la multiplicidad; segundo, el conflicto y el dolor; seguidamente, la unanimidad, el consentimiento y la paz, y finalmente la unificación, la pérdida de la individualidad, y la beatitud».

[131] J. H. Probst-Biraben, «Symbolisme des arts plastiques de l'Occident et du Proche-Orient», *Λε ζοιλε δΠΙσισ*, XL, 1935, pág. 16.

[132] Jane Ellen Harrison, *Τηεμισ* (Cambridge, 1927), pág. 92.

[133] ⏐βηυ, de *ραβη* (cf. *λαβη*), como en *□ραβη*, «emprender», «dar forma», y *ραμβηα*, un «puntal», «poste», o «soporte». En *⁄γ ζεδα Σα·ηιτ□* X.125.8 *□ραμβηαμ□ν□ βηυϖαν□νι ϖι∇ϖ□*, «dar forma a todos los mundos, el universo», incorpora también el significado de «edificar todas las casas».

indudablemente al acto de creación primordial por el que se prepara un «lugar» para aquéllos que están anhelantes de emerger de la tumba antenatal, de escapar de los lazos de ςαρυ⟩α. Puede llamarse la atención sobre la expresión *ϖι μαμυ⟨*, de *ϖι μ□*, «medir» o «trazar», y de aquí «planificar» o incluso «construir». La raíz, con su prefijo, aparece notablemente en la palabra *ϖιμ□να*, que a menudo coincide con *ρατηα* (carro) como la designación de lo que es a la vez el «palacio» o el «vehículo» de los dioses (es decir, el universo en rotación)[134], y que aparece en el *⟨γ ςεδα* principalmente en conexión con la determinación creativa del «espacio» (*ανταρικ•α*, *ραφασ*), por ejemplo en V.41.3, donde a Σομ□π⟨•α⟩□, descritos como los Polos del Universo, se les suplica, «traed vuestro carro aquí, el carro de siete ruedas que mide la región» (*ραφασο ϖιμ□να∝… ρατηαμ*), es decir, se les pide que traigan al ser un espacio habitable. En incontables textos encontramos *ϖι μ□*, empleado de esta manera, con respecto a la delimitación del espacio, al establecimiento de «las moradas del orden cósmico» (*♦τασψα δη□μα*), y a la determinación de la «medida del sacrificio» (*ψαφ□ασψα μ□τραμ*), que es también un aspecto del acto de creación. En V.81.3 es el Sol mismo el que «mide las regiones chtónicas» (*π□ρτηιϖ□νι ϖι μαμε… ραφ□∝σι δεϖα σαϖιτ□*), es decir, los «terrenos» de los siete mundos; o, expresado de otra manera, es ςαρυ⟩α quien, «empleando al Sol como su regla, mide la tierra (*μ□νενεϖα… ϖι… μαμε π♦τηιϖ×μ σ⟨ρψε⟩α*, V.85.5)[135]; y

---

[134] De aquí que los templos de hecho, como en Κον□ρακα, pueden estar provistos de ruedas y representarse como arrastrados por caballos; y es desde este mismo punto de vista como sus imágenes móviles se llevan en procesión en carros, tirados por hombres o caballos, cuyo ejemplo más familiar es el de la procesión anual del «Señor del Mundo» (ϑαγανν□τηα) en Puri. Que el universo se considera como una casa, no sólo en un sentido espacial sino también temporal, se ve en *⟨αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.66.1.19 donde, «Sólo gana el Año el que conoce sus puertas, pues ¿qué hará con una casa el que no puede encontrar su entrada?».

[135] Similarmente *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.6, «El ojo de la forma más cruda de Πραφ□πατι, de su cuerpo cósmico, es el Sol: pues el mundo grandemente dimensionado (*μ□τρ□⟨*) de la Persona depende del ojo, puesto que es con el ojo como él se mueve entre las cosas dimensionadas», donde *μ□τρ□⟨* significa literalmente «cosas medidas», y de aquí el mundo material de las cosas mensurables, o de todo lo que ocupa espacio.

Puede observarse que aunque hemos comenzado con el caso del domo sobre una base cuadrangular, los principios espaciales implícitos son los mismos en el caso de una base circular, puesto que todo «campo» se determina en dos dimensiones. El Cielo y la Tierra se conciben generalmente como ruedas o círculos (*χακρα*); pero en *⟨αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIV.3.1.17, el Sol es «de cuatro esquinas, pues los

podemos decir en las palabras de Génesis 2:1, «Así fueron acabados los cielos y la tierra, y todo su cortejo».

Nuestras citas de arriba se han elegido en parte para mostrar la conexión del Sol con el acto de delimitación creativa por el que se hacen efectivos los Tres (o los Siete, o los Tres veces Siete) Mundos. Pues debemos asumir de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.110.3 y 5 que la «copa del Asura» hecha cuádruple por los |βηυσ es realmente el «plato» o el disco (*π□τρα = μα)∂αλα*) del Sol (o más bien, *αντε πρινχιπιυμ*, el del Sol y la Luna, el del Cielo y la Tierra unidos, que coinciden en el comienzo como coinciden al final del tiempo): aquí no sólo destacamos la secuencia aposicional «Σαϖιτ♦ (el Sol)… el-que-no-puede-ser-ocultado… este único vaso alimentador del Titán (Padre)» (*σαϖιτ□… αγοηψα∝… χαμασαμ ασυρασψα βηακ•α)αμ εκα∝ σανταμ*, I.110.3, con *π□τραμ* por *χαμασαμ*, en el verso 5)[136], y similarmente en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.9, «cuenco

---

cuadrantes son sus esquinas», y en */αταπατηα Βρ□ημα)α* VI.1.2.29, la Tierra es similarmente «de cuatro esquinas, y por eso los ladrillos (del altar) son igualmente de cuatro esquinas».

El Eje del Universo, según los textos, o como se representa, es usualmente cilíndrico, o de cuatro ángulos, o de ocho ángulos; los antiguos pilares indios son usualmente cilíndricos o de ocho ángulos. Podríamos haber tratado también el simbolismo de estos pilares, y similarmente el del palacio soportado por un único pilar (*εκατηαμβηακα–π□σ□δα*), pero sólo citaremos, como paralelo, «Cada columna de aquellos palacios Aquemenidas era un emblema del dios-sol al que sólo el rey de reyes podía mirar» (Anna Roes, *Γρεεκ Γεομετριχ Αρτ*, Londres, 1933).

[136] *Χαμασα∝* (= *π□τρα∝*) *βηακ•α)αμ*, el «Grial» solar en tanto que vaso alimentador cumplidor de todos los deseos; considerado él mismo como el «saboreador» o como el «medio del sabor» del Titán (de ςαρυ)α), de la misma manera que nosotros decimos que el ojo «ve» o que es el «medio de la visión». El cuenco del Titán Padre, que es también su «ojo» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.50.5-7, X.82.1, X.88.13; *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.33, etc.) proporciona cualquier «alimento» que pueda desearse, precisamente porque es el orbe, la patena, o el plato solar que presencia todas las cosas y que así participa de todas ellas a la vez; y es en este sentido como «el Sol con sus cinco rayos come los objetos de percepción sensorial» (*ϖι•αψ□ν αττι, Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.31, cf. *πιππαλαμ… αττι, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.164.20), es decir, «Cuando, como el Señor de la Inmortalidad, sube con el alimento» (*αμ♦τατϖασψ□∇□νο ψαδ αννενα ατιροηατι, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.90.2 = «viene comiendo y bebiendo»); rayos que son «los rayos de larga visión de ςαρυ)α», */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.41.9, «cinco» si consideramos los cuatro cuadrantes y el orbe central, «siete» si consideramos también el cenit y el nadir, o, más indefinidamente, «ciento uno», de los cuales el cientouno es nuevamente el orbe central. El cuenco no es, como algunos han sugerido, la Luna —«La Persona en el orbe es el comedor, la Luna su alimento… La Luna es el alimento de los dioses» (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* X.5.2.18 y I.6.4.5); «El Sol es el comedor, la Luna su ración. Cuando este par se une, [al todo] se llama el comedor, no el alimento» (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* X.6.2.3 y 4). Por supuesto, es como «mundo» o «universo», es decir, todo lo que está «bajo el sol», como la Luna es su «vianda». La «vida» misma de ςαρυ)α, el Rey Pescador, la deidad *αβ ιντρα*, de otro modo inerte e impotente, depende de este Grial como el medio eterno de su rejuvenecimiento y procesión. Y este Grial

donde se pone la gloria omniforme» (*χαμασα… ψασμιν ψα♣ο νιητα∝ ϖι♣ϖαρ⟩παμ*), sino también la designación posterior de la Puerta del Sol como una «entrada cubierta por el disco de oro de la verdad» (*ηιρα⟩ψαμαψενα π□τρε⟩α σατψασψ□πιητα∝ μυκηα∝*[137], */♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ* 15, cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3.6).

Así pues, es por medio del Sol, a menudo descrito como el «ojo» del Titán, como Él presencia, experimenta, y «come» los mundos del ser contingente bajo el Sol, los cuales están en el poder de Muerte, y son propiamente Su alimento; es por medio del Sol como estos mundos son en primer lugar «medidos», o «creados». Y es justamente esto lo que está implícito en el trabajo de los ⎪βηυσ, que hacen del «plato» solar único cuatro del mismo tipo, por los cuales nosotros sólo podemos comprender las cuatro estaciones solares, que representan los límites del movimiento solar en las cuatro direcciones (el movimiento diario de Este a Oeste y atrás nuevamente, y el anual de Sur a Norte y atrás nuevamente). Se tratará entonces de obtener «alimento de los cuatro cuadrantes» (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XV.3.25): esto puede parecer una gran cosa desde un punto de vista humano, pero puede verse fácilmente que está mucho más de acuerdo con la dignidad de la unidad divina obtener todo tipo de «alimento» posible de una única fuente, de una verdadera copa de plenitud, que obtener estos variados alimentos de fuentes tan ampliamente extensas: de lo que Tϖα•⊇♦ se resiente, en efecto, es de la partición de su unidad central implicada por una extensión en las cuatro direcciones. Si todo esto se atribuye en el */γ ςεδα* ya sea a la Deidad en persona, o ya sea

---

solar es el prototipo de toda patena sacrificial. Para el motivo del Grial en la tradición india, y para el cuenco del Buddha como Grial, ver Coomaraswamy, *Ψακ•ασ*, Pt. II, 1932, págs. 37-42.

[137] *Μυκηα*, «entrada», «puerta», como en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.33.8, «Al Comprehensor de ello, que frecuenta en el espíritu ambos tipos de divinidades (el Viento, el Fuego, la Luna, el Sol, a la vez como transcendentes y como inmanentes), la Puerta le recibe» (*ϖιδϖ□ν… ετ□ υβηαψ×ρ δεϖατ□ □τμανψ ετψα, μυκηα □δαττε*); *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* IV.11.5, «Yo (Agni) soy la Puerta de los Dioses» (*αηα∝ δεϖ□ν□∝ μυκηαμ ασμι*); *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42, «Agni ascendió, alcanzando el cielo, abrió la puerta del mundo del cielo» (*σϖαργασψα λοκασψα δϖ□ραμ*). Para *μυκηα*, como la puerta de una ciudad o fortaleza, ver *Αρτηα∇□στρα*, II, cap. 21, y el plano en *Εαστερν Αρτ*, II (1930), Lám. CXXII: a la «boca» de la entrada se llega por un puente o «concurso» (*σα∝κραμα*) que cruza el foso, de modo que de quienquiera que entra puede decirse que ha alcanzado la «otra orilla». Por consiguiente, hay un simbolismo solar de puertas y de puentes y de constructores de puentes (cf. «pontífice»).

alternativamente a una tríada de «artistas» subsecuentemente deificados, esto sólo puede comprenderse con el significado de que estos últimos son colectivamente las tres direcciones del espacio, y en este sentido «poderes» cuya operación es indispensable para la extensión de cualquier «campo» horizontal en los términos de los cuatro cuadrantes: de hecho, sólo por medio de las tres dimensiones un «uno» original puede hacerse «cuatro», «como un campo» (*κ•ετραμ ιϖα*), y es en este sentido como nosotros procedemos de la unidad a la cuadratura por medio de un triángulo[138]. El procedimiento inverso se da en el milagro bien conocido del cuenco de mendicante del Buddha (*παττα = π□τρα, ϑ□τακα* I.80); que el Buddha reciba cuatro cuencos de los reyes de los Cuatro Cuadrantes, y que haciendo de estos cuatro un único cuenco coma de él, implica una involución del espacio, y lo que es evidentemente y literalmente una reparación de lo que los ⏐βηυσ habían hecho. Para el Buddha, ahora un ser unificado, el Grial es una vez más como había sido en el comienzo y para Tϖα•⊇♦, un único.

Considerado así, el «mito» de los ⏐βηυσ puede llamarse una paráfrasis de una fórmula más usual, según la cual el Sol se describe como de siete

[138] Esto es válido también en el caso análogo de la cuádruple partición del *ϖαφρα* (hecho por Tϖα•⊇♦, dado a Indra, y con el cual Indra hiere al Dragón, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.85.9, etc.), en tanto que las cuatro partes han de ser blandidas, o movidas, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.2.4.

Los tipos del Buddha real y coronado, de la iconografía Μαη□ψ□να, sostienen característicamente el cuenco de mendicante, y representan (1º) el Buddha como Cakravartin, o Rey del Mundo, y (2º) el Σαμβηογακ□ψα o cuerpo de Beatitud (Paul Mus, «Le Buddha paré», *Βυλλετιν δε λΠ□χολε Φραν□αισε δΠΕξτρ□με Οριεντ* XXVIII, 1928, 274, 277). Sugerimos que *σαμ* en *σαμβηογα* tiene el valor de «completamente» o «absolutamente», más bien que el de «en compañía de»; *σαμβηογα* no es (en estos contextos) un comer «junto con otros», sino un «omni-comer», en un sentido análogo al de «omni-conocer», cf. *σαμ–βοδηι, σα∝–ϖιδ, σαμ–σ–κ♦*, etc. El cuenco es más que el simple *παττα* en el que el monje errante recoge su comida aquí o allí; es un *πυννα–παττα*, un «cuenco lleno», provisto de todo tipo de alimento; y la historia parece afirmar, inequívocamente, que quien come de él, Su cuerpo no es un mero *κ□ψα*, sino el Σαμβηογακ□ψα o Cuerpo de Omnifruición. Abordando el problema desde otro ángulo, Mus ha llegado a la misma conclusión, a saber, que el término *σαμβηογα* implica una fruición perfecta, universal, y sin esfuerzo; y al mismo tiempo señala que *αν□βηογα*, que significa «que no depende de ninguna fuente de alimento externa», coincide naturalmente con *σαμβηογα* en uno y el mismo sujeto, e implica una auto-subsistencia de la que el Sol es una imagen evidente (*Βαραβυδυρ*, París, 1935, pág. 659). Mi propia interpretación de la reparación de los cuatro cuencos confirma meramente estas deducciones.

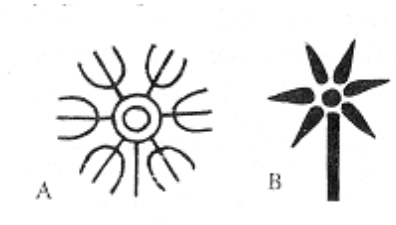
rayos[139]; de los cuales siete rayos, seis representan los brazos de la Cruz tridimensional de la Luz espiritual (*τριϖ♦δ ϖαφρα*) por la que el universo es a la vez creado y soportado[140]. De los seis rayos, los que corresponden al

[139] Desde otros puntos de vista, por supuesto, el Sol puede considerarse como de uno, cuatro, ocho, nueve, o un «millar de rayos; ocho, por ejemplo, con respecto a los cuatro cuadrantes y cuatro semicuadrantes sobre un plano de ser dado.

[140] Un estudio más completo de la «Cruz de Luz» védica, cuyos brazos son las vías del Espíritu, deberá llevarse a cabo en otra parte. Mientras tanto, para la expresión *τριϖ♦δ ϖαφρα*, ver *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.247, «La procesión de la triple lanza coincide perpetuamente con la de estos mundos» (*τριϖ♦δ ϖαφροΠηαραηαρ ιμ□ν λοκ□ν ανυϖαρτατα*); para el «mejor rayo» (*παρα∝ βη□σ, φψε•⊇ηα ρα∇μι*, cf. *φψοτι•□∝ φψοτισ*, la «Luz de las luces») ver */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.9.3.10 con el comentario de Mahidhara, junto con *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.30.4, *ψατ παραμ ατιβηατι… ταμ αβηψατιμυχψατε;* y para la doctrina del *σ⟨τρ□τμαν, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1, *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.37-38, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.7.1.17 y VIII.7.3.10, donde se dice que el Sol «encuerda estos mundos a Sí mismo con el hilo del Viento del Espíritu» y que es «el punto de amarre» (*□σα□φαναμ*) al que estos mundos están atados por medio de las seis direcciones; cf. en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.42 el concepto de la urdimbre universal del ser como fijada por seis estacas o rayos de luz (*ταντρα∝… •α⟩μαψ⟨κημ*); y *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* VII.7 y X.20. Puede agregarse que ideas similares se expresan claramente en el apócrifo de los Hechos de Juan, 98-99, y Hechos de Pedro 38.

Para evitar toda posibilidad de confusión, debe recalcarse que, en la tradición védica, la posición del Sol en el universo está siempre en el centro, y no en la cima del universo, aunque, por otra parte, está siempre arriba y en la «Cima del Árbol», cuando se considera desde un punto cualquiera dentro del universo. Cómo es esto así, se comprenderá rápidamente si consideramos el universo como simbolizado por la rueda, cuyo centro es el Sol y cuya llanta es cualquier terreno del ser. Desde cualquier posición en la llanta se verá que el Eje del Universo, que mantiene apartados el cielo y la tierra, es un radio del círculo y un rayo del Sol, que ocupa lo que, desde nuestro punto de vista, es el cenit, pero desde el punto de vista solar, el nadir; mientras que desde una posición exactamente opuesta en la llanta, lo mismo será igualmente válido. El Eje del Universo se representa, entonces, por lo que en el diagrama es de hecho un diámetro, trazado entre lo que es, desde cualquier punto de vista, un nadir y un cenit; en otras palabras, el eje pasa geométricamente por el Sol. Es en un sentido completamente diferente de este sentido geométrico como el «séptimo rayo» pasa a través del Sol, a saber, adentro de un más allá indimensionado, que no está contenido dentro del círculo del universo dimensionado. Por consiguiente, la prolongación de este séptimo rayo más allá del Sol es insusceptible de ninguna representación geométrica; desde nuestro punto de vista, el séptimo rayo acaba en el Sol, y es el disco del Sol, a través del cual nosotros no podemos contemplar, de otro modo que en el espíritu, y por ningún otro medio físico ni psíquico. A esta cualidad «inefable» de la prolongación de la «Vía» más allá del Sol corresponden las designaciónes upanisádica y budista de la continuación del *βραημα–πατηα* como «no humano» (*αμ□ναϖα*) y como «incomunicable» o «inenseñado» (*α∇αικ•α*), y toda la doctrina del «Silencio» (ver Coomaraswamy, «La Doctrina Védica del Silencio»). La distinción esencial entre este séptimo rayo y los otros rayos espaciales (que corresponde también a la distinción entre lo transcendente y lo inmanente y entre lo infinito y lo finito) se marca claramente en las representaciones simbólicas, de las que damos dos ilustraciones, respectivamente hindú y cristiana [Figura 12].

cenit y al nadir coinciden con nuestro Eje del Universo (*σκαμβηα, διϖο δηαρυ⟩α,* etc.), el *θυτβ* islámico, y el ΦϑΛΔ H̄ gnóstico, mientras que los que corresponden al Norte y al Sur, al Este y al Oeste, determinan la extensión de cualquier plano horizontal o «mundo» (*λοκα,* precisamente como el *λοχυσ* de un conjunto de posibilidades específico), por ejemplo, el de cada uno de los siete mundos considerado como un plano del ser dado. Sólo el séptimo rayo pasa *α τραϖ□σ* del Sol a los mundos suprasolares de Brahma, «donde ningún sol brilla» (puesto que todo lo que está bajo el Sol está en el poder de Muerte, y todo lo que está más allá es «inmortal»); por consiguiente, en un diagrama se le representa por el punto en el que se intersectan los brazos de la cruz tridimensional, o como lo expresa Mahidhara: «el séptimo rayo es el orbe solar mismo». Es por este «rayo, el mejor», el «único pie» del Sol, por el que el «corazón» de todas y cada una de las esencias separadas está directamente conectado con el Sol; y se probará significativo, en nuestra interpretación de la sumidad del domo, que cuando la esencia separada se considera recedida al centro de su propio ser, sobre cualquier plano del ser que sea, este séptimo rayo coincide evidentemente con el Eje del Universo. En el caso de la «Primera Meditación» del Buddha[141], que el Sol encima de él arroje una sombra inmóvil, mientras que las sombras de los demás árboles que no son la del árbol bajo el que él está sentado, cambian de sitio, se debe evidentemente a que él está ahora completamente revertido, y así, analógicamente situado en el «ombligo de la tierra», es decir, en el polo inferior del Eje. Apenas necesitamos decir que la posición del Eje del Universo es una posición universal y no local: el «ombligo de la tierra» está «dentro de vosotros», o



Φιγυρα 12. Ελ Σολ δε Σιετε Ραψοσ

En B. el largo trazo del séptimo rayo se extiende hacia abajo desde el Sol hasta el Bambino en la cuna.

[141] *ϑ□τακα* I.58; c.f. *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* III.8.10, donde para las deidades Σ□δηψα el Sol sale siempre en el cenit y se pone en el nadir —y, por consiguiente, en lo que a ellos concierne, sólo puede arrojar una sombra fija.

de otro modo sería imposible «edificar a Agni intelectualmente», como el /αταπατηα Βρ□ημα⟩α expresa lo que en el cristianismo se formula como «el nacimiento de Cristo en el alma». De la misma manera, el centro de cada habitación es analógicamente ελ centro, un centro hipostasiado, del mundo; y está inmediatamente debajo del centro, similarmente hipostasiado, del cielo, en lo que es el otro polo del Eje, a la vez del edificio y del universo que éste representa.

Por lo tanto, cada casa es el universo en una semejanza, y está provista con un contenido análogo: como lo expresa Mus, «la casa y el mundo son dos sumas equivalentes… La familia que vive en ella es la imagen de la incontable multitud de las criaturas que moran en el cobijo de la casa cósmica, cuya cubierta o techo es el cielo, la luz y el sol». La obra del arquitecto es en realidad una «imitación de la naturaleza en su manera de operación»: las diversas casas reflejan en sus accidentes la peculiaridad de los diferentes constructores, pero son esencialmente «otras tantas hipóstasis de un uno y mismo mundo, y todas juntas no poseen sino una y la misma realidad, la de este mundo universal»[142].

Lo que hemos dicho con respecto a la casa se aplica con igual fuerza a muchas otras construcciones, de las que podemos citar el carro como un ejemplo notable. No menos precisamente que la casa, el carro reproduce la constitución del universo en luminoso detalle. El vehículo humano es una semejanza ejemplaria del vehículo o cuerpo cósmico en el que se hace la carrera desde la obscuridad a la luz, desde la extremidad sin fin del universo a la extremidad sin fin del universo, concebido a la vez en términos de espacio (y en este sentido como estable) y en términos de

[142] P. Mus, «Βαραβυδυρ: esquisse d'une histoire du Bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes», *Βυλλετιν δε λ∏□χολε Φρανϖαισε δ∏Εξτρ□με Οριεντ*, 1932 f. [Publicado en 1935 en 2 volúmenes, París: Geunther]. Los pasajes citados aquí son de la Parte V, págs. 125, 207 y 208.

Cf. H. Kern, *Ηιστοιρε δυ Βουδδηισμε δανσ λ∏Ινδε* (París, 1903), II, 154, «El verdadero Δη□τυγαρβηα del ⌊δι−Βυδδηα, en otras palabras el Creador, Βραημ□, es el Βραημ□⌋∂α, el huevo del mundo, contenedor de todos los elementos (*δη□τυ*) y que está dividido en dos mitades por el horizonte. Este es el Δη□τυγαρβηα real (el receptáculo de los elementos): las construcciones son solamente una imitación de él».

tiempo (como el Año, y en este sentido en rotación)[143]. El par de ruedas de este vehículo cósmico, o encarnación universal del Espíritu, que es su conductor, son respectivamente el cielo y la tierra, a la vez separados y unidos por el árbol eje, en torno al cual tiene lugar la revolución de las ruedas (/γ ςεδα Σα·ηιτ X.89.4). Este árbol eje es la misma cosa que nuestro Eje del Universo, y que el tronco del Árbol, y es el principio que da forma a toda la construcción. La separación de las ruedas, que es el acto de creación, trae al ser un espacio dentro del cual los principios que proceden individualmente se realizan según su manera; mientras que su reunión, realizada por el auriga cuando retorna desde la circunferencia al centro de su propio ser, es la recogida del tiempo y del espacio, que deja en principio sólo una única rueda (la πριμα ροτα de Dante), cuyo cubo es esa puerta solar «a través de cuyo medio uno escapa enteramente» (ατιμυχψατε, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρημα)α I.3.5) del cosmos rotatorio adentro de un empíreo no contenido. Nada cambiará, en principio, si consideramos de la misma manera la semejanza ejemplaria entre los barcos y el Barco de la Vida cósmico en el que se emprende el Gran Viaje; la cubierta corresponde a la superficie de la tierra, el mástil coincide con el eje vertical de la casa y el árbol eje del carro, mientras que la plataforma del vigía en su punta corresponde a la sede del Sol omnividente arriba.

Todo lo que hemos considerado, aquí y en otras partes, con respecto a la imitación de los prototipos celestes en las obras de arte humanas, y la concepción de las artes mismas, como un cuerpo de conocimiento transmitido, de un origen finalmente suprahumano, puede aplicarse igualmente al caso del artífice mismo, de la misma manera que, en la filosofía cristiana también, se da por establecida una semejanza ejemplaria del arquitecto humano al Arquitecto del Mundo, y como ciertamente requiere la consistencia de la doctrina. Si consideramos un tratado de arquitectura tal como el *Μναστρα*, encontramos, en primer lugar, evidencia clara de una dependencia directa de fuentes védicas, por ejemplo, en la afirmación de que del maestro arquitecto (στηαπατι) y también de sus tres compañeros o asistentes, el supervisor

[143] Ver el excelente estudio del carro cósmico y sus réplicas microcósmicas, y la demostración de la analogía de las προχεσιονεσ cósmica y humana en Mus, «Βαραβυδυρ», pág. 229.

(*σ⟨τρα–γρ□η×*), el constructor y pintor (*ϖαρδηακ×*), y el carpintero (*τακ•ακα*), se requiere, a manera de cualificación profesional, que estén familiarizados tanto con los Vedas como con sus ciencias accesorias (*στηαπατι /… ϖεδαϖιχ–χη□στρα–π□ραγα /, Μ□νασ□ρα* II.13 sigs.), y en versículos tales como «Es por el Sol como la tierra deviene el soporte de todos los seres» (*□δεμ.* III.7), que es evidentemente un eco de */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* V.85.5 citado arriba[144]. Además, «ha sido dicho por el Señor mismo que Él es el Omni-formador (ϛι♣ϖακαρμ□)» (*□δεμ.* II.2); y es de sus cuatro «caras» de donde ha descendido el cuarteto de arquitectos mencionados arriba, a quienes, por consiguiente, se les llama «omni-formadores» siguiendo el modelo de Él (*□δεμ.* II.5). Evidentemente, puede agregarse que los «cuatro arquitectos» corresponden a los cuatro sacerdotes del sacrificio ritual, y que el *στηαπατι*, en particular, corresponde al que se llama preeminentemente *ελ* Βρ□ημα⟩α, en tanto que se distingue de los otros por su mayor conocimiento, y sin el cual su operación sería defectiva. En Coomaraswamy, *Μεδιαεϖαλ Σινηαλεσε Αρτ* [1908—ED.], hemos llamado la atención sobre las funciones sacerdotal y real llevadas a cabo todavía por el *στηαπατι* moderno en Ceilán. Podría trazarse una analogía similar entre los «cuatro arquitectos» por una parte, y el Sol o el Indra solar con sus asociados particulares, los ⎪βηυσ por otra. Y finalmente, la designación del maestro arquitecto como *στηαπατι* sugiere inmediatamente *ϖι… ατι•⊇ηιπα /* en */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* I.56.5-6, donde el tema es la construcción arquitectónica del universo, con su «Pilar del Cielo» axial (*διϖο δηαρυ⟩αμ*, cf. IX.73.7, donde Soma, en tanto que el Árbol de la Vida, es *αηαρυ /α / μαηα / διϖα /*, «el gran ΦϑϒΛΔ $\bar{\lambda}$ del cielo»), y su rígido crucero (*τιρο δηαρυ⟩αμ αχψυταμ*): pues *στηαπατι* y *ατι•⊇ηιπα /* son igualmente formas causativas de *στη□* en el sentido de «erigir». */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* I.56 hace al mismo tiempo una conexión directa entre la construcción del universo y el acto de herir a la Serpiente, Αηι–ϛ♦τρα, cuya significación aparecerá después. Nosotros podemos decir que, en igual medida que el sacrificio mismo (que es una síntesis de todas las artes), cada operación artística, como tal operación, se considera

[144] Cf. VIII.25.18, «Él (el Sol) ha medido con su rayo los límites de cielo y de la tierra».

por la tradición como una imitación de lo que los dioses hicieron en el comienzo.

Hemos introducido las cuestiones de los ⏐βηυσ y de la Cruz de Luz en nuestro estudio de los principios de la arquitectura sagrada (y desde el punto de vista tradicional, no hay nada que pueda definirse como esencial o enteramente secular) principalmente para proporcionar un trasfondo ilustrativo de la manera en que se han abordado tradicionalmente los problemas de la extensión espacial y de la construcción. Nuestro método de acercamiento se basa en el hecho de que el problema técnico como tal, sólo se presenta cuando ya ha sido imaginada la forma que ha de realizarse en el material. Ya sea que consideremos un universo espacial o una construcción humana, debe asumirse, en la mente del arquitecto, lógicamente anterior al devenir efectivo de la obra que ha de hacerse, la idea de un espacio que ha de encerrarse entre una bóveda arriba y un plano abajo; esta anterioridad será meramente lógica en el caso del Arquitecto Divino, pero también debe ser temporal en el caso del constructor humano que procede de la potencialidad al acto. Y anterior a esta causa formal, y con las mismas reservas, debe asumirse una causa o propósito final de la construcción que ha de hacerse, puesto que el artista trabaja siempre a la vez *περ αρτεμ ετ εξ ϖολυντατε*. Lo mismo será válido si consideramos la casa del cuerpo, un edificio construido, o el universo como un todo. De la misma manera que, considerado formalmente, hay una correspondencia entre el cuerpo humano[145], el edificio humano, y la totalidad del universo, así hay también una correspondencia teológica: todas estas construcciones tienen como función práctica acoger a los principios individuales en su vía desde un

[145] Con su celda interior, el «loto del corazón, habitado por la Persona de Oro del Sol» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.2), «siempre sedente en el corazón de las criaturas» (*Κατηα Υπανι•αδ* VI.17), la «omnicontinente ciudad de Brahman» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.1.6), «co-estancia de Indra e Ινδρ□ν×» (el Cielo y la Tierra) (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.2.3, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11). Veremos después que es desde la cima de esta casa del cuerpo o del corazón de donde emerge el Espíritu que mora en ella cuando se corta su conexión (*σα∝ψογα*) con el cuerpo y el alma individual.

Para una analogía correspondiente de las «celdas» interior y exterior, ver *Τηε Γολδεν Επιστλε οφ Αββοτ Ωιλλιαμ οφ Στ. Τηιερρψ το τηε Χαρτηυσιανσ οφ Μοντ Διευ*, trad. de Walter Shewring (Londres, 1930), pág. 51: «Tú tienes una celda fuera, otra dentro. La celda exterior es la casa en la que tu alma y tu cuerpo moran juntos, la interior es tu consciencia (*χονσχιεντια*, «controlador interno», *ανταρψ□μιν*), que debe ser habitada por Dios (que es más interior que todas tus partes interiores) y por tu espíritu» (sc. *ανταρ□τμαν*).

estado de ser a otro —en otras palabras, proporcionar un campo de experiencia en el que puedan «devenir lo que ellos son». Los conceptos de creación (los medios) y de redención (el fin) son complementarios e inseparables: el Sol no es meramente el arquitecto del espacio, sino también el liberador de todas las cosas de dentro de él (que, de otro modo, permanecerían en la obscuridad de la mera potencialidad), y, finalmente, de todas las cosas de él.

Puede decirse con respecto a cada una de estas «casas» que hemos mencionado, que uno entra en el ambiente provisto en su nivel más bajo (con el nacimiento) y parte de él en su nivel más alto (con la muerte); o, en otras palabras, que el «in-greso» es horizontal, y el «e-greso» vertical (éstas son las dos direcciones de la moción en la rueda de la vida, respectivamente periférica y centrípeta). Aunque esto no es empíricamente evidente en todos los respectos[146], sin embargo, ésta es una presentación exacta del concepto tradicional del paso de toda consciencia individual a través de cualquier «espacio»; y éste es un tema importante, puesto que es precisamente en la noción de un «e-greso» vertical donde encontraremos una explicación del simbolismo de nuestros domos.

Nosotros no nos disponemos a investigar, entonces, sí o no, o en qué medida, la forma de un στ\πα puede o no haberse derivado de un túmulo o cabaña adomada (de hecho, estamos de acuerdo con Mus en rechazar una teoría tal de los orígenes), sino más bien a buscar lo que puede llamarse el principio formal común que encuentra expresión igualmente en todas éstas y en otras construcciones afines. Nos proponemos considerar la forma arquitectónica principalmente como una forma imaginada (*δηψ□ταμ*)[147],

---

[146] Nuestra alusión es, de hecho, a la identificación de la mujer con el fuego del hogar (*γ□ρηαπατψα*) y del acto de la inseminación con el de una ofrenda ritual en este fuego; para lo cual ver *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.17 (*ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* XIX, 1898, 115-116), y *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* VI.4.1-3. Considerado desde este punto de vista todo nacimiento es del fuego. El primer nacimiento del hombre es su liberación de un infierno antenatal; al nacer entra en un espacio purgatorial; y cuando a la muerte es depositado en el fuego sacrificial, el Sol le regenera; sus mociones terrestres son horizontales, su ascenso espiritual vertical, por la vía del ΦϑΛΔ H̄, bajo cualquier aspecto en que este pilar pueda representarse.

[147] De la misma manera que, en conexión con la pintura, encontramos la instrucción *ταδ δηψ□τα∝ βηιτταυ νιϖεΝαψετ*, «pon sobre el muro lo que ha sido imaginado» (*Αβηιλα•ιτ□ρτηα–χιντ□μα⟩ι* I.3.158).

refiriendo su «origen» al «Hombre» universalmente, en quien el artista y el patrón son una única esencia, más bien que a éste o a ese hombre individualmente. Apenas hay necesidad de decir que la teoría tradicional del arte, y la tradición india en particular, asumen invariablemente una «operación intelectual» (*αχτυσ πριμυσ*) que precede a la operación manual del artista. Hemos tratado esto en otras partes en conexión con las fuentes últimas[148], pero podemos observar que el principio se expresa claramente en los textos indios desde el comienzo por el empleo constante de las raíces *δηϰ* o *δηψαι* [149] y *χιτ* o *χιντ* en conexión con todos los tipos de operación constructiva, tales como la hechura de una encantación, o la de un carro o un altar. Por ejemplo, en */γ ϛεδα Σα·ηιτ* III.2.1 se dice que los sacerdotes se acercan a Agni «con la contemplación» (*δηιψ*), «de la misma manera que es con la contemplación como la herramienta da forma al carro»; en *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ* X.1.8, donde encontramos la imagen «de la misma manera que un βηυ junta las partes de un carro, por medio de una contemplación» (*δηιψ*); y en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.2.3.1 (y *πασσιμ*) donde en conexión con la edificación del Altar de Fuego, siempre que los constructores están perdidos, y no saben cómo edificar el siguiente paso de la estructura, encontramos una secuencia de palabras en las que se les manda que «contemplen» (*χεταψαδηϖαμ*) y entonces se les describe como «viendo» (*απαϜψαν*) la forma requerida. Así pues, no es por medio de las facultades empíricas, ni, por así decir, experimentalmente, sino intelectualmente, como se aprehende la causa formal en una forma imitable. Por consiguiente, nosotros estamos considerando el domo, primariamente, como una obra de la imaginación, y sólo secundariamente, como un cumplimiento técnico.

El hombre siempre ha correlacionado, de la manera que hemos intentado indicar arriba, sus propias construcciones con prototipos cósmicos o supramundanos. Como lo expresa Plotino, «De los oficios tales como la

---

[148] «The Intellectual Operation in Indian Art», «The Technique and Theory of Indian Painting», 1934; *Τηε Τρανσφορματιον οφ Νατυρε ιν Αρτ*, 1934.

[149] *Δηϰ*, como nombre, no es meramente «pensamiento», sino específicamente *χοντεμπλατιο, τηεορια, αρσ, προγνοσισ*; y *δηϰρα* no es meramente «sabio», sino específicamente «contemplativo», y equivalente a *ψογϰ*, especialmente en el sentido en el que este último término se aplica a veces a los artistas.

construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, puede decirse que, en tanto que sacan la forma de un modelo, toman sus principios de *εσε* reino y del pensamiento de *αλλ*» (Plotino V.9.11). Por ejemplo, el palacio indio de siete alturas (*πρσδα*), con sus diferentes pisos o «tierras» (*βηι*), se ha considerado siempre como análogo al universo de siete mundos; y uno sube al piso más alto como si fuera a la sumidad del ser contingente (*βηαϖγρα*), de la misma manera que el Sol asciende por el cielo y desde su estación en el cenit presencia el universo. En su magnífica monografía sobre Βαραβυδυρ, de la que hemos hecho citas más atrás, Mus ha señalado que el στπα, particularmente cuando es monolítico, es esencialmente una *φορμα* adomada más bien que una construcción adomada, y, por consiguiente, debe comprenderse necesariamente más bien desde un punto de vista simbólico que desde un punto de vista prácticamente funcional; representa un universo *ιν παρϖο*, la morada de una persona que ha decedido, análogo al universo mismo considerado como el cuerpo o la morada de una «Persona» activa. De la misma manera, la Iglesia cristiana, funcionalmente adaptada a los usos de la liturgia, usos que son en sí mismos una materia de significación enteramente simbólica, deriva su forma de una autoridad más alta que la del constructor individual que es su arquitecto responsable: e igualmente también en el caso de los iconos pintados. «Sólo el arte pertenece al pintor; el ordenamiento y la composición pertenecen a los Padres» (II Concilio de Nicea). De la misma manera, el arquitecto indio «debe rechazar lo que no se ha prescrito (*ανυκταμ*), y cumplir en todo respecto lo que se ha prescrito» (*Mνασρα*); justamente como se afirma en conexión con las imágenes que «lo bello no es lo que place a la fantasía, sino lo que está de acuerdo con el canon» (*υκρανντισρα*, IV.4.75 y 106); y la función del canon es proporcionar el soporte para el acto contemplativo en el que se visualiza una forma imitable (*υκρανντισρα*, IV.4.70-71)[150].

[150] No hay necesidad de decir que las doctrinas sobre la «libertad del artista», y sobre la «auto-expresión» artística, sólo podían haber surgido, en aposición lógica a la del «libre examen» de las Escrituras, en un ambiente tan antitradicional como el que ha proporcionado la Reforma protestante (*σιχ*), con su evaluación enteramente no cristiana de la «personalidad».

Antes de proceder a una consideración más detallada de la ideología que se expresa en las construcciones adomadas indias, y en lo que puede llamarse la forma arquetípica de un edificio, debemos señalar que lo que Mus ha dicho para el στ\πα y para el palacio, «este monumento budista se comprende primariamente con respecto a su eje», y «nosotros decimos del "*πρ□σ□δα*", como del *στ(πα*, que ha de comprenderse con respecto a su eje, y que todo lo demás es sólo decoración accesoria»[151], es de aplicación universal[152]. Esto es suficientemente evidente en el caso de una cabaña adomada cuyo techo está soportado efectivamente por un poste rey, al que se considera no sólo como conectando la cúspide del techo con una viga atada sino como extendiéndose desde la cúspide hasta el suelo. Sin embargo, queremos señalar que, aunque las cabañas de este tipo han existido ciertamente, y que, similarmente, al menos en algunos casos (por ej., en Γηα⟩⊇ασ□λ□), el eje del στ\πα estaba efectiva y estructuralmente representado dentro de él, la importancia del eje, en principio, ya no está

[151] Mus, «Βαραβυδυρ», págs. 121, 360.

[152] Decimos «universal» a propósito, y no meramente con referencia a todas y cada una de las construcciones humanas. El universo mismo sólo puede comprenderse con referencia a su eje. La creación se describe continuamente como una «separación por medio de un pilar» (*ϖισκαμβηανα*) del cielo y de la tierra; y ese «Pilar» (*σκαμβηα* = ΦϑΛΔ H̄) por el que se hace esto es, él mismo, el ejemplar del universo. «Es apuntalados por medio de este Pilar como el cielo y la tierra permanecen firmes; el Pilar es todo este mundo enspiritado (*□τμανϖατ*), todo lo que respira o parpadea» (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.8.2); «en él están contenidos el futuro y el pasado y todos los mundos» (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.7.22); «a él es inherente todo esto» (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.8.6); «el tronco del Árbol en el que moran todos los dioses que son» (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.7.38).

Pueden citarse dos ilustraciones. La inscripción Δεοπ□ρ□ de Vijayasena dice que este rey erigió (*ϖψαδηιτα*, lit, «golpeó», en el sentido en el que uno «clava» un poste) un templo de Pradyumna, que era el «Monte (Meru), sobre el cual el Sol reposa al mediodía el Árbol cuyas ramas son los cuadrantes del espacio (*δικ–∇□κη□–μ(λα κ□)∂αμ*), y el único pilar que sustenta la casa de los Tres Mundos» (*□λαμβα–σταμβηαμ εκα∝ τριβηυϖανα–βηαϖανασψα*) (*Επ. Ινδ.*, I.310, 314, citado por Mus, «Βαραβυδυρ», Parte IV, pág. 144; cf. *Βυλλετιν δε λΠ□χολε Φρανκαισε δΠΕξτρ□με Οριεντ* 1932, pág. 412).

En la *ϛολσυνγα Σαγα*, «El rey Volsung mandó construir una noble sala de una manera tan sabia que un gran roble se levantaba dentro de ella, y que las ramas del árbol se abrían por encima del techo de la sala, mientras que por debajo se elevaba el tronco dentro de ella, y a dicho tronco los hombres llamaban Branstock» (es decir, «zarza ardiente»); además, es de este tronco de donde Sigmund saca la espada Gram, con la que Sigurd mata subsecuentemente a Fafnir; cf. el mito indio del origen de la espada sacrificial, examinado en la Parte II de este artículo.

Se observará que en la sala de Volsung el techo es penetrado por el tronco del Árbol del Mundo. La cámara es virtualmente un templo hypaethral, como el *βοδηιγηαρα* indio, que hemos descrito plenamente en Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: I. Cities and City Gates; II. Bodhi-gharas», 1930, págs. 225-235.

necesariamente representada por un pilar efectivo dentro del edificio, de la misma manera que no sería posible demostrar la existencia empírica del Eje del Universo, eje del que, ciertamente, siempre se habla como de una esencia puramente espiritual o pneumática. Por otra parte, encontramos que las prolongaciones del eje, por encima del techo y por debajo del suelo, se representan materialmente en la construcción de hecho; es decir, por encima, con un pináculo, que puede ser relativamente inevidente, pero que en muchos στ\παs se extiende hacia arriba, en la forma de un verdadero mástil «rasca-cielos» (*ψα•⊇ι*) o «poste sacrificial», (*ψ(πα*) mucho más allá del domo; y por debajo del suelo del espacio contenido, con la estaca de madera de khadira que se clava en el terreno, con la que se fija la cabeza de la Serpiente omni-soportadora[153]. En toda sociedad tradicional, cada operación es, en el más estricto sentido de la palabra, un rito, y regularmente un rito metafísico más bien que un rito religioso (devocional); y pertenece a la naturaleza misma del rito ser una mimesis de lo que se hizo «en el comienzo». La erección de una casa, en este sentido, es justamente una imitación de la creación del mundo; y sólo en conexión con esto la transfijación de la cabeza de la Serpiente, aludida arriba, y considerada como una operación indispensable, adquiere un significado inteligible. En la práctica moderna, «el astrólogo muestra cual es el lugar en la cimentación que está exactamente encima de la cabeza de la serpiente que soporta el mundo. El albañil hace una pequeña estaca de madera de khadira, y con un coco clava la estaca en el suelo en ese lugar particular, con el fin de fijar firmemente la cabeza de la serpiente… si esta serpiente se moviera alguna vez haría el mundo pedazos». La primera piedra de los cimientos (*παδμα−∇ιλ□*), con un loto de ocho pétalos grabado sobre ella, se coloca con mortero sobre la estaca. Un sacerdote Brahman asiste a todos

[153] Estas penetraciones del techo y del suelo corresponden a lo que, en el caso del carro cósmico, son las inserciones del eje-árbol en los cubos de las ruedas. La Serpiente subterránea, un Residuo Sin-fin (*ανανται, ∇ε•α*), es la Divinidad no-procedente, Muerte, vencida por la Energía procedente, con quien se identifica el Eje del Universo, que es su soporte ejemplario, y que «ocupa» todo el universo, de la misma manera que el ΦϑΛΔ H̄, en tanto que el primer principio del espacio, se dice que «ocupa» las seis extensiones, por ejemplo en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.35: «El Pilar (*σκαμβηα*) ha dado su sitio al cielo y a la tierra y al espacio entre ellos, ha dado un sitio a las seis extensiones (es decir, a las tres direcciones del espacio consideradas como procediendo desde un centro común en direcciones opuestas), y ha tomado su residencia (*ϖι ϖιϖε∇α*) en todo este universo», para todo lo cual tenemos en la práctica la analogía directa del gnomon del constructor, erigido en el comienzo, y empleado como el primer principio de toda la distribución (*M□ν□σαρα*, cap. VI).

estos ritos, recitando las encantaciones (*μαντρασ*) apropiadas[154]. Como Mus agrega muy justamente a esta cita, «Si uno cumple de esta manera lo que aparentemente es un sacrilegio, es con miras a evitar tales temblores de tierra como podrían producirse si la Serpiente moviera su cabeza»[155]. Un ejemplo muy destacable del rito se encuentra en la «Balada del Pilar de Hierro» en Delhi: «Arriba del todo una pulida flecha, un dardo penetrante abajo. Donde ellos marcaron la cabeza del N□γα [de la Serpiente | ε•α en un verso subsecuente], se clavó profundamente la punta… Pronto un castillo revestido de poder se elevó en torno al pilar de hierro; pronto una ciudad…»; pero cuando a instigación de un enemigo de la «casa» real, se saca después la punta ensangrentada[156], «terremotos repentinos sacudieron la llanura»[157].

---

[154] Margaret Steveson, *Τηε Ριτεσ οφ τηε Τωιχε Βορν* (Londres, 1920), pág. 354. Cf. extractos del *Μ□ψ□ματαψα*, versos 56-60, en Coomaraswamy, *Μεδιαεϖαλ Σινηαλεσε Αρτ*, 1908, pág. 207. Mrs. Stevenson observa que, subsecuentemente, se hace un altar del fuego «en el centro mismo de la habitación principal de la casa» (pág. 358). Una tal «habitación principal» puede decirse que representa lo que una vez era toda la casa, en su forma prototípica de cabaña o de tienda circular, con su hogar central. Al menos en el caso de este prototipo, será acertado asumir que este hogar central se construye inmediatamente encima de la cabeza transfijada de la Serpiente chtónica; y se observará que el humo del fuego sube verticalmente hacia arriba al ojo o al lucernario en el techo, desde donde escapa. Estas relaciones corresponden exactamente con la doctrina de que el fuego del hogar es, *αβ εξτρα* y manifiestamente, lo que la Serpiente chtónica es, *αβ ιντρα* e invisiblemente (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.36), y con textos tales como */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.55.7, donde se dice que Agni permanece dentro de su terreno, incluso cuando sale (*ανϖ αγραμ χαρατι κ•ετι βυδηναη*) —es decir, cuando procede, al ser «despertado» por la lanza de Indra (*σασαντα∝ ϖαφρενα αβοδηψοΠηιμ*, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.103.7), «despertar» que es un «encendido», como en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* V.14.1, «Despertad a Agni, vosotros que le encendéis», *αγνιμ… αβοδηψα σαμιδηανα/*. Cf. también la identificación de Agni con la «Cabeza del Ser», */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.88.6 y *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.43; y el estudio en Coomaraswamy, «Ángel y Titán», 1935, pág. 413. Además, si no fuera porque el humo pasa a través del techo y entra adentro del más allá, la analogía sería defectiva, puesto que en este caso (es decir, si el humo de la ofrenda quemada quedara confinado), Agni no podría considerarse como el sacerdote misal por quien la oblación es transmitida a las deidades inmortales cuyo lugar de morada está más allá del portal solar.

[155] Mus, «Βαραβυδυρ», pág. 207. No se pasará por alto que, incluso en la práctica occidental moderna, todavía sobrevive la colocación de una primera piedra, acompañada por lo que son, hablando estrictamente, ritos metafísicos; ni que tales supervivencias son, hablando estrictamente, «supersticiones», es decir, supervivencias de observancias cuyo significado ya no se comprende.

[156] En conexión con esta «punta sanguinaria» y la inestabilidad cósmica que sigue a su retirada, podría desarrollarse una exposición de las propiedades fálicas y fertilizantes del Eje del Universo, del que son otros aspectos la Lanza Sangrante de la Tradición del Grial, el | ιϖα–λι⟩γαμ indio, y el palo de plantar o la reja del arado. Pero esto supondría apartarnos del presente tema arquitectónico.

[157] Waterfield and Grierson, *Τηε Λαψ οφ Αληα* (Oxford, 1923), pág. 276 sigs. La pregunta del Brahman en la balada , «¿Cómo podría el mortal dar un golpe mortal al rey N□γα?» corresponde exactamente a la de Mus, «Βαραβυδυρ», «¿Cómo es que cada casa podía erigirse justo encima de la

La tierra era originalmente insegura, «temblorosa como una hoja de loto; pues el viento la agitaba aquí y allí… Los dioses dijeron, “Vamos, hagamos estable este soporte”» (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α II.1.1.8-9)[158]. El arquitecto que clava su estaca en la cabeza de la Serpiente está haciendo lo que los dioses hicieron en el comienzo, lo que hizo, por ejemplo, Soma cuando «fijó al mísero» (πα⟩ιμ ασταβη□ψατ, /γ ςεδα Σα·ηιτ□ VI.44.22), e «hizo estable a la temblorosa Tierra» (π♦τηιϖ×∝ ϖψατηαμ□ν□μ αδ♦∝ηατ, /γ ςεδα Σα·ηιτ□ II.12.2), y lo que hizo Indra cuando «hirió a la Serpiente en su guarida» (αηι∝… ∇αψατηε φαγη□να, /γ ςεδα Σα·ηιτ□ VI.17.9); y lo que hicieron, y hacen, todos los héroes solares y Mesías cuando transfijan al Dragón y le pisan bajo el pie.

Para concluir la presente introducción, pueden decirse algunas palabras sobre el principio implícito en la interpretación simbólica de los

---

Cabeza de la Serpiente mítica, el soportador del mundo?». La respuesta es, por supuesto, que el centro mismo del mundo, el «ombligo de la tierra» (ν□βηι/ π♦τηιϖψ□/), debajo del cual está la omnisoportante serpiente |εσα, Ananta (Ahir Budhnya, Αηι–ς♦τρα), no es un lugar situado topográficamente, sino un lugar en el principio, del que cada «centro» establecido y debidamente consagrado puede considerarse una hipóstasis. En este sentido, y de la misma manera que la φορμα ηυμανιτατισ está presente en cada hombre, la forma de la única Serpiente es una presencia efectiva dondequiera que se ha determinado un «centro» ritualmente. De la misma manera, la estaca que transfija es la punta del ϖαφρα de Indra, con el que la Serpiente fue transfijada en el comienzo. Es una ilustración de la precisión habitual de la iconografía de Blake el que en su Profecía de la Crucifixión, el clavo que traspasa los Pies del Salvador traspasa también la cabeza de la Serpiente.

Para el principio general implícito en la consagración de un santuario, ver /αταπατηα Βρ□ημα⟩α III.1.1.4, «Ciertamente toda esta tierra es la diosa (Tierra); en cualquier parte de ella uno puede proponerse ofrecer el sacrificio; cuando se ha consagrado esa parte por medio de una fórmula sagrada (ψαφυ•□ παριγ♦ηψα), que se cumpla allí el rito sacrificial», donde el rito implica, por supuesto, la erección de un altar «en el centro de la tierra». Para el establecimiento de los fuegos como una toma de posesión legal de una parcela de tierra, ver Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α XXV.10.4 y 13.2; aquí el emplazamiento del nuevo altar se determina arrojando una clava de yugo (∇αμψ□) hacia el este y hacia adelante; donde esta clava cae, y, como se comprenderá evidentemente, se clava en el terreno, de modo que permanece vertical, ese lugar marca la posición del nuevo centro. Aparentemente, hay referencia a como era esto en el comienzo, en /γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.31.10b, donde «Cuando nació el Primer Hijo (Agni) de Sire-y-Madre [el Cielo y la Tierra, o dos palos-de-fuego, de los que el superior es como la clava de yugo hecha de madera de ∇αμι], la Vaca (la Tierra) tragó (φαγ□ρα) la clava de yugo (∇αμψ□μ) que ellos habían estado buscando»; «buscando», probablemente, debido a que había sido «arrojada». La expresión σαμ□π□σαμ, «lugar de la estaca arrojada», sobrevive en Σα·ψυττα Νικ□ψα I.76.

[158] «Él la extendió (cf. sánscrito π♦τηιϖ×), y cuando Él vio que ella había venido a reposar sobre las aguas, fijó sobre ella la montaña» (ibn Ηιση□μ, citado por Lyall, ϑουρναλ οφ τηε Ροψαλ Ασιατιχ Σοχιετψ 1930, pág. 783).

«artefactos». La crítica moderna es proclive a mantener que «se leen» significados simbólicos dentro de «hechos» que originalmente no «deben» haber tenido ningún significado, sino sólo una eficiencia física. A esto no podría hacérsele ninguna objeción si se tratara sólo de absurdidades de «interpretación» tales como las implicadas en la explicación de los arcos góticos como imitados de las ramas entrelazadas de los árboles del bosque, o como las implicadas en la designación de algunos ornamentos clásicos bien conocidos como motivos de «acanto» y de «huevo y jabalina». Muy lejos de tales fantasías sentimentales, una exégesis simbólica correcta debe fundarse sobre un conocimiento real de los principios implícitos, y apoyarse en textos citados, que, como los monumentos mismos, son hechos. Sin embargo, la crítica moderna es proclive a ir aún más lejos, y a argumentar que incluso los textos citables más antiguos son ya «significados leídos dentro de» formas todavía más antiguas, que, originalmente, quizás no tenían ninguna significación intelectual en absoluto, sino sólo una función física.

Sin embargo, la verdad es que, al adoptar *εστε* punto de vista, somos nosotros, precisamente, quienes estamos leyendo nuestra propia mentalidad en la del artífice primitivo. *Νυεστρα* división de los «artefactos» en arte «industrial» y «decorativo», «aplicado» y «bello», habría sido ininteligible para el hombre primitivo y normal, que no hubiera podido separar el uso del significado y tampoco el significado del uso; como observa Mus, «el verdadero hecho, el único hecho del que los constructores eran conscientes, era una combinación de ambos»[159]; en el arte primitivo y tradicional la totalidad del hombre encuentra expresión, y por consiguiente siempre hay en el «artefacto» «un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico», y sólo en su vía de descenso hasta nosotros las formas tradicionales «se han vaciado cada vez más de contenido»[160]. El «artefacto» primitivo no puede

[159] Mus, «Βαραβυ∂υρ», pág. 361.

[160] W. Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε* (Berlín, 1933), Schlusswort. «Aquél a quien parezca extraño este concepto del origen del ornamento, debería estudiar por una vez las representaciones de todo el tercer y cuarto milenio a. C. en Egipto y Mesopotamia, contrastándolas con "ornamentos" tales como los llamados propiamente así en nuestro sentido moderno. Se hallará que difícilmente puede encontrarse un solo ejemplo. Todo lo que puede parecer tal, es una forma técnica drásticamente indispensable, o es una forma expresiva, la pintura de una verdad espiritual»: nosotros sustituiríamos, en la última sentencia, el «o» por «y al mismo tiempo» [cf. Coomaraswamy, review of Andrae].

explicarse por nuestro determinismo económico ni tampoco por nuestro esteticismo; el hombre que hacía meditando, y que meditaba haciendo, no estaba como nosotros, interesado únicamente en la seguridad y el confort físico, sino que era mucho más autosuficiente; estaba tan profundamente interesado en sí mismo como nosotros lo estamos hoy en nuestros cuerpos.

Similarmente Herbert Spinden, en el *Βροοκλψν Μυσευμ Θυατερλψ* (1935), págs. 168 y 171: «Entonces vino el Renacimiento… El hombre cesó de ser una parte del universo, y bajó a la tierra. Parece así que sólo hay dos categorías de arte, una categoría primitiva o espiritual, y otra de realismo desilusionado basado sobre los experimentos materiales… [El artista primitivo] trabajaba y luchaba por ideales que difícilmente entran dentro del alcance de la comprensión inmediata. Nuestra primera reacción es de maravilla, pero nuestra segunda reacción debería ser un esfuerzo para comprender. Nosotros no deberíamos aceptar un efecto placentero sobre nuestros terminales nerviosos ininteligentes como un indicio de comprensión».

Parte II

Abandonemos por un momento la consideración de la arquitectura por la de otro oficio, el de herrero, y el de su antepasado, el tallador de armas de piedra.

Los símbolos tangibles, no menos que las palabras, tienen sus étimos: en este sentido, la «derivación» de la espada, y similarmente la del hacha de piedra, del rayo como «raíz» o arquetipo, es universal y está extendida por todo el mundo.

En /αταπατηα Βρ□ημα)α I.2.4, se describe el origen de la espada sacrificial, del poste sacrificial, del carro (cuyo principio es evidentemente el árbol eje), y de la flecha a partir del ϖαφρα (rayo, relámpago, lanza adamantina, y ΦϑΛΔ H̄) de Indra. «Cuando Indra lanzó el rayo a ς♦τρα, al lanzarlo así, ese único rayo devino cuádruple. Debido a ello la espada de madera (σπηψα) representa un tercio más o menos, el poste sacrificial un tercio más o menos, y el carro (es decir, el árbol eje) un tercio más o menos. Sin embargo, ese cuarto pedazo (el cuarto y el más pequeño), con el que le golpeó, rebotó, y saliendo disparado (πατιτϖ□)[161] devino una flecha; de aquí viene la designación de "flecha" (∇αρα), porque "rebotó" (□∇×ρψατα). De esta manera el rayo devino cuádruple. Los sacerdotes hacen uso de dos de éstos en el sacrificio, mientras los hombres de sangre real hacen uso de dos en la batalla… Cuando [el sacerdote] blande la espada de madera, es el rayo (ϖαφρα) lo que alza contra el enemigo

[161] Πατιτϖ□ es también «caída». El δουβλε εντενδρε no es, digamos calculado, sino inevitable. En tanto que la flecha es alada (πατατριν, πατριν) es virtualmente un «pájaro» (πατατριν), es decir, en los términos del Simbolismo védico, una substancia intelectual (cf. /γ ςεδα Σα·ηιτ□ VI.9.5), y, por el mismo motivo, de origen divino, y un descenso celestial. La incorporación de la «forma» de una flecha en un artefacto de hecho es precisamente un tal «descenso» (αϖαταρανα), y una decadencia desde un nivel de referencia o plano del ser más alto a otro más bajo; inversamente, el arma de hecho siempre puede ser referida a su principio, y así es al mismo tiempo una herramienta y un símbolo. Πατιτϖ□, finalmente, implica también una substracción, como una parte de un todo; y es en este sentido como nuestro texto nos proporciona una hermeneia de la palabra ∇αρα, «flecha».

malvado y rencoroso, como Indra alzó aquel día el rayo contra el Dragón (ς♦τρα)… [El sacerdote] la toma con la encantación "A instigación del divino Σαϖιτ♦ (el Sol), yo te tomo con los brazos de los Α∇ϖινσ, con las manos de Π\•αν (el Sol)"… Por consiguiente, la toma con Sus manos, no con las suyas propias; pues [la espada de madera] es el rayo, y ningún hombre puede agarrar eso… [El sacerdote] murmura, y con ello la afila, "Tú eres el brazo derecho de Indra", pues el brazo derecho de Indra es sin duda el más fuerte, y por ello dice, "Tú eres el brazo derecho de Indra". Entonces agrega, "El de mil puntas, el de cien filos", pues un millar de puntas y un centenar de filos tenía aquel rayo que Indra lanzó a ς♦τρα; con lo cual hace que la espada de madera sea aquel rayo. Entonces agrega, "El Viento (*ς□ψυ*) de agudo filo eres tú"[162]; pues el que sopla aquí es ciertamente el filo más agudo; pues corta estos mundos; con lo cual la afila. Entonces dice: "El matador del enemigo", ya quiera ejercer o no, que diga: "El matador de fulano"[163]. Cuando ha sido afilada, [el sacerdote] no debe tocar con ella ni a sí mismo ni a la tierra: "No sea que yo hiera, etc."». Seguidamente blande la espada tres veces, ahuyentando a los Asuras de los tres mundos, y una cuarta vez para repeler a los Asuras de «ese cuarto mundo que puede o no haber más allá de estos tres»; los tres primeros golpes se hacen con fórmulas cantadas, el cuarto silentemente. El tercer verso del texto del */ατα παττηα Βρ□ημα\α,* citado arriba, afirma en efecto *ιν ηοχ σιγνο ϖινχεσ.* La espada de madera se describe como recta (*Κ□τψ. /ρ.* I.3.33 y 39), y en conexión con ella, se usa la palabra habitual

[162] Por supuesto, tanto aquí como en la fraseología cristiana, se trata del «Viento del Espíritu»: «El Viento que es tu Sí mismo truena a través del firmamento, como si fuera una indómita bestia tomando su gozo en los campos cultivados», */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.87.2.

[163] */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.75.15-16, «Tribútese este gran honor a la flecha celestial de la semilla de Parjanya; vuela tú, oh flecha, afilada con la encantación, desde la cuerda del arco; alcanza a nuestros enemigos, que no quede ninguno de ellos». Similarmente para el carro, comparado e invocado directamente como «Rayo de Indra, filo de los Vientos, germen de Mitra y ombligo de ςαρυ\α» (*ινδρασψα ϖαφρο μαρυτ□μ ανχκαμ μιτρασψα γαρβηο ϖαρυ\ασψα ν□βηι /, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.47.28). Todo el complejo de ideas expresado en nuestro texto Βρ□ημα\α, está así ya presente en */γ ςεδα,* donde el guerrero se ve a sí mismo muy claramente en la semejanza de Indra en guerra con los poderes de la obscuridad, y a sus armas en la semejanza de las de Indra. El guerrero *εσ* virtualmente Indra, sus armas virtualmente las de Indra.

Para la «deificación» similar, o como nosotros lo expresaríamos, la «transubstanciación» de otros implementos, ver también A. B. Keith, *Ρελιγιον ανδ Πηιλοσοπηψ οφ τηε ςεδα ανδ Υπανισηαδσ* (Londres, 1925), pág. 188. El «culto» anual de sus herramientas por el artesano moderno es del mismo tipo.

para espada, *κηαδγα;* y como consecuentemente debe haber tenido una guarda, está claro que ésta debe haber sido cruciforme. El paralelo europeo es suficientemente obvio; la espada y la cruz se identifican virtualmente en el uso de la caballería cristiana; al menos, la espada puede usarse como un substituto de una cruz de madera, y de la misma manera como un arma santificada o apotropaica, en la execración de los malos espíritus.

En el Japón la espada se «deriva» similarmente de un rayo arquetípico. La espada japonesa, shinto, real, o samurai, es de hecho la descendiente o la hipóstasis (*τσυγι*, como esta palabra aparece en el título imperial Hitsugi, "Vástago del Sol", sánscrito *□διτψα–βανδηυ*) de la espada de rayo encontrada por Susa-no-Wo-no-Mikoto, a quien podemos llamar el «Indra Shinto», en la cola del Dragón de las nubes a quien mata y disecciona, recibiendo a cambio la última de las hijas de la Tierra, cuyas siete predecesoras han sido consumidas por el Dragón[164]. En otras palabras, el héroe solar posee él mismo el *αγυιφ□ν* del Dragón (del Padre), una «espada» que, ciertamente, devuelve a los dioses, pero que, en una semejanza hecha con manos y apoderada con ritos apropiados, deviene un verdadero *παλλαδιυμ*, un talismán «caído del cielo» (∗4≅Bγϑγ℘H = *διϖο–πατιτα*), ya sea como un objeto de culto en un santuario shinto o ya sea «porque simboliza el alma del samurai, y como tal es el objeto de su adoración». Sin embargo, la «adoración» del Dr. Holtom difícilmente es la palabra correcta aquí. La espada de un samurai se considera a la vez como él mismo o su propia alma (*ταμασηιι*) o alter ego, y también como la incorporación de un principio guardián (*μαμορι*), y así como un protector, tanto espiritualmente como físicamente. La primera concepción, la de la espada como una extensión de la propia esencia de uno, entraña una

[164] D. C. Holtom, *ϑαπανεσε Εντηρονεμεντ Χερεμονιεσ* (Tokio, 1928, cap. 3, «La Espada»). Puede observarse que estas ceremonias son esencialmente ritos, y que sólo accidentalmente, por muy apropiado que ello sea, se llevan a cabo con una imponente pompa. La más solemne de todas estas «ceremonias» es la del Gran Festival del Alimento Nuevo, del que Holtom dice, «En ella se llevan a cabo los más extraordinarios procedimientos que puedan encontrarse en ninguna otra parte sobre la tierra hoy en conexión con la entronización de un monarca. En la calma de la noche, solo, a excepción del servicio de dos asistentas, el Emperador, como Sumo Sacerdote de la nación, cumple los ritos solemnes que nos hacen regresar a los comienzos mismos de la Historia japonesa, ritos que son tan antiguos que se han olvidado las razones mismas de su cumplimiento. Ocultada en este notable servicio de medianoche podemos encontrar la ceremonia original de entronización japonesa» (pág. 59).

estrecha semejanza con la doctrina de *Bηδ–δεατ* I.74, donde el arma de un Deva «es precisamente su energía ígnea» (*τεφασ τω εωψυδηα∝… ψασψα ψατ*), y IV.143, donde, inversamente, el Deva «es su inspiración» (*τασψτμ βαηυδη σα*, mejor quizás «está hipostasiado en ella»). La espada del templario es de la misma manera un «poder» y una extensión de su propio ser, y no un «mero instrumento»; pero solamente un profano (*προ–φανυσ*) diría que el cruzado «adora a» su espada. El Dr. Holtom es, por supuesto un «buen» antropólogo, y está satisfecho con las explicaciones naturalistas y sociológicas del arma como un *παλλαδιυμ*, de derivación celestial; nosotros, que vemos en el arte tradicional una encarnación de ideas más bien que la idealización de hechos, preferiríamos hablar de un *σιμβολισμο αδεχυαδο* y de una adaptación de los principios superiores a las necesidades humanas.

La misma idea puede reconocerse en el hecho de que en los misterios de los daktilos idaeanos, Pitágoras fue purificado por una «piedra de rayo» que, como dice Miss Harrison, no era «con toda probabilidad nada sino un… hacha de piedra negra, la forma más simple del hacha de la edad de piedra»; y en el hecho de que la designación de las hachas y las puntas de flecha de piedra como «rayos», y la atribución a ellas de una eficacia mágica, ha sido «casi universal». Nosotros estamos de acuerdo con Miss Harrison en que esta idea no era de origen popular; pero, sin embargo, no lo estamos en que deba haber sido de origen reciente, pues no vemos ninguna fuerza o sentido en su opinión de que «la ilusión, ampliamente extendida, de que estas hachas de piedra eran rayos, no puede haber tomado posesión de las mentes de los hombres hasta el tiempo en que su uso real como hachas ordinarias se había olvidado… por consiguiente, no puede haber sido muy primitiva» (*Τηεμισ*, págs. 89, 90). «Ilusión… no puede» —es un *νον σεθυιτυρ* desde cualquier punto de vista, pues si el hindú y el japonés pueden llamar a una espada de madera o de metal un rayo en un tiempo en que estas armas estaban en «uso real», es difícil ver por qué el hombre primitivo, que era también en algún sentido un shamanista, no podría haber hecho lo mismo. En primer lugar, puede haber poca duda de que el hombre primitivo enspirituaba sus armas con encantaciones apropiadas (como lo hacían el hindú y el japonés, y como la

Iglesia cristiana, hasta el presente día consagra una variedad de objetos hechos por manos, y notablemente en el caso de la «transubstanciación»), y de que, con ello, las dotaba de una eficiencia más que humana; y en segundo lugar, si por la prevalencia mundialmente extensa y «supersticiosa» de la noción, y basándonos también sobre fundamentos más generales, asumimos que él ya llamaba a sus armas rayos, aunque perfectamente consciente de su artificialidad de hecho, ¿podemos nosotros suponer que él entendía esto en un sentido más literal (o menos real) que el del Brahman cuando llama igualmente a su espada un *ϖαφρα* —rayo, relámpago o diamante?[165]. El hombre primitivo, como todo erudito sabe, reconocía una voluntad en todas las cosas —«El hierro por sí mismo arrastra al hombre»— y por ello se le ha llamado un «animista». El término es inapropiado debido solamente a que no era un *ανιμα* («alma») independiente lo que él veía en todas las cosas, sino un *μανα*, un poder espiritual más bien que un poder psíquico, indiferenciado en sí mismo, pero en el que todas las cosas participaban según su propia naturaleza. En otras palabras, el hombre primitivo explicaba el ser-en-acto o la eficacia de cualquier cosa contingente considerándola como informada por un Ser omnipresente, inagotable, informal y no particularizado: lo cual es precisamente la doctrina cristiana e hindú[166]. Nosotros decimos, entonces, que el hombre primitivo ya hablaba de sus armas como «rayos», y además, que sabía lo que entendía cuando las llamaba así; que lo mismo es verdadero para el hindú y el japonés más sofisticado, con esta sola diferencia, que pueden probar, por capítulo y versículo, que llaman a sus

---

[165] Émile Nourry [Pierre Saintyves] (*Πιερρεσ μαγιθυεσ: β□τψλεσ, ηαχηεσ–αμυλεττεσ ετ πιερρεσ δε φουδρε; τραδιτιονσ σαϖαντεσ ετ τραδιτιονσ ποπυλαιρεσ*, París, 1936), ha reunido un cúmulo de datos sobre las «piedras de rayo», datos que, sin embargo, no ha comprendido realmente; pues, como observa René Guénon (en una reseña en *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ*, XLII, 81), «En el tema de las armas prehistóricas, no es suficiente decir con el autor que ellas han sido llamadas «rayos» debido solamente a que su origen y uso reales se han olvidado, pues si eso fuera todo, deberíamos esperar encontrar también toda suerte de otras explicaciones, mientras que, de hecho, en todos los países sin excepción, las armas son siempre «rayos» y nunca otra cosa; la razón simbólica es obvia, mientras que la "explicación racional" es puerilmente perturbadora».

[166] No carece de todo fundamento que J. Strzygowski observe que los esquimales «tienen una concepción del alma humana mucho más abstracta que los cristianos… El pensamiento de muchos pueblos presuntamente primitivos está mucho más espiritualizado que el de muchos pueblos presuntamente civilizados», y agrega que «en cualquier caso está claro que en temas de religión tendremos que renunciar a la distinción entre pueblos primitivos y civilizados» (*Σπυρεν ινδογερμανισχηεν Γλαυβενσ ιν δερ βιλδενδεν Κυνστ*, Heidelberg, 1936, pág. 344).

armas «nacidas del rayo» sin ser desconocedores de su artificialidad y utilidad práctica; que, de la misma manera, el cristiano «adora a ídolos hechos por manos» (como el iconoclasta o antropólogo podrían decir), mientras puede mostrar que no es como a un fetiche como «adora» al icono; y, finalmente, que si pueden encontrarse paisanos ignorantes que hablan de hachas de piedra como rayos, sin conocerlas como armas, sólo en este caso tenemos una verdadera superstición —una superstición, cuya elucidación, más que su mero registro, debería haber sido el trabajo del antropólogo.

Todas estas consideraciones se aplican, *μυτατισ μυτανδισ*, al problema del simbolismo arquitectónico. ¿Cómo, entonces, podemos proponernos explicar la génesis de las formas incorporadas en las obras de arte sólo con una enumeración de los hechos y funciones materiales del artefacto?. Para tomar un caso a propósito, no es, ciertamente, con consideraciones puramente «prácticas» como se puede explicar la posición del *ηαρμικ* o «pequeña morada», o *δεϖα κοτυω* o «ciudadela de los dioses» inmediatamente encima de la cúspide del στ\πα; mientras que la *ραζν δε σερ* de este emplazamiento deviene inmediatamente evidente si comprendemos que «inmediatamente encima de la cúspide del domo» equivale a decir «más allá del Sol», y que todo lo que es mortal está contenido dentro, y que todo lo que es inmortal excede a la estructura.

Pero consideremos también el tema desde un punto de vista físicamente práctico. Hemos aceptado que los símbolos, en su vía de descenso hasta nosotros, tienden a devenir cada vez más meramente «formas de arte» decorativo, una especie de almohadillado, al que nosotros nos aferramos ya sea por hábito o ya sea por razones «estéticas»; y que los ritos correspondientes, con los que, por ejemplo, la obra de construcción se «bendice» en sus diferentes etapas, devienen meras supersticiones. En este caso, nosotros nos preguntamos cuál era el valor práctico al que servían originalmente estas instituciones y supervivencias, ahora aparentemente inútiles. En un sentido puramente material, ¿qué hemos ganado o perdido nosotros con la decisión implícita de «vivir de pan sólo»? ¿Se aseguraba realmente la estabilidad efectiva de los edificios con el reconocimiento de tales significados y con el cumplimiento de tales ritos como los que hemos

descrito arriba?. Hemos mencionado el pan, debido a que todo lo que tenemos que decir se aplicará tanto a los ritos agrarios como a los arquitectónicos. Para no tomar demasiado espacio, sólo preguntaremos si se debe al azar que el abandono de la agricultura como un arte sagrado, y la negación de una significación espiritual al pan, hayan coincidido con un declive de la calidad del producto, un declive tan evidente que sólo un pueblo enteramente olvidado de las realidades de la vida, y drogado por la fraseología de los publicitarios, podía haber dejado de advertirlo.

Para la respuesta a esta cuestión remitimos al lector a Albert Gleizes, *ςιε ετ μορτ δε λΠΟχχιδεντ χηρ□τιεν* (Sablons, 1930), cuya última parte está dedicada al «misterio del pan y del vino». Aquí sólo intentaremos mostrar que a pesar de todo nuestro conocimiento científico (que, en realidad, no está en absoluto a disposición del consumidor sino sólo a disposición del explotador del consumidor, del constructor comercial y del agente estatal), puede trazarse un paralelo significativo entre el abandono de la arquitectura, como un arte sagrado y simbólico, y una inestabilidad efectiva de los edificios; que no carece de consecuencias para el habitante de una casa que el constructor y el albañil ya no puedan concebir lo que puede haber significado estar «iniciado en el misterio de su oficio», ni en qué sentido un arquitecto pudo haber desempeñado alguna vez el papel de sacerdote y rey. Si concedemos que los ritos como tales, es decir, considerados simplemente como una ejecución mecánica con las nociones habituales y requeridas, no puede suponerse que afectan de alguna manera a la estabilidad de una estructura, y que la estabilidad de un edificio efectivo depende esencialmente del ajuste adecuado de materiales y tensiones, y no de lo que se ha dicho o hecho en conexión con el edificio, lo que tenemos, entonces, es que al considerar sólo los materiales y las tensiones, de los que puede existir un admirable conocimiento en teoría, estamos dejando fuera al constructor. ¿Nada depende de él —de su honestidad, por ejemplo? ¿Carece de consecuencias si mezcla demasiada arena con su mortero, como lo hará ciertamente, sea lo que fuere lo que el libro de texto dice, si está construyendo sólo por provecho, y no para el uso?. Al argumentar no sólo sobre principios, sino también desde el contacto personal con hombres de oficio hereditario a quienes se ha transmitido una tradición de artesanía a través de incontables generaciones,

afirmamos que, mientras permanece la fe, la atribución de orígenes suprahumanos y de significación simbólica a la arquitectura, y la participación del arquitecto en los ritos metafísicos en los que se establece una conexión directa entre las proporciones microcósmicas y las proporciones macrocósmicas, confiere al arquitecto una dignidad y una responsabilidad humanas muy diferentes de las del «contratista», que, en el mejor de los casos, sólo puede calcular que «la honestidad es la mejor política»[167]. Decimos, además, que no es meramente una cuestión de ética, sino que el reconocimiento de la posibilidad de un «pecado artístico», como una cosa distinta en tipo del «pecado moral»[168], incluso en Europa (donde todavía pueden encontrarse artesanos ocasionales cuyo primer interés está en el bien de la obra que ha de hacerse) retrasó durante mucho tiempo la aparición de lo que ahora se llaman los «edificios baratos». Sin embargo, lo que nos interesa aquí principalmente no son estas consideraciones prácticas y técnicas sino más bien los significados, y el artefacto considerado como un símbolo y como un posible soporte de una contemplación dispositiva a la gnosis. Decimos que de la misma manera que está más allá de la capacidad del hombre hacer algo tan puramente espiritual e intelectual como para no proporcionar ninguna satisfacción

[167] «La consideración del costo es la preocupación principal en toda la construcción en este país, tanto privada como pública… Esto ha resultado no sólo en las chabolas de los suburbios sino también en los fantásticos apartamentos de los bien acomodados, de dieciséis pisos o más de altura, con una densidad por acre y una falta de luz y de ventilación naturales que son realmente llamativas. Es literalmente cierto que la parte más importante del trabajo de un arquitecto en nuestras ciudades ha sido producir el máximo espacio de suelo con el mínimo gasto… El diseño para el bienestar, la salud y la seguridad es siempre secundario» (L. W. Post, en *Της Νατιον*, 27 de Marzo de 1937). Ninguna arquitectura «metafísica» ha sido nunca tan ineficiente como esta; podemos decir que un olvido de los primeros principios conduce inevitablemente a la ausencia de bienestar, y señalar que la secularización de las artes ha resultado en el tipo de arte que tenemos —un tipo de arte que, o bien es el pasatiempo de una clase ociosa, o si no es eso, entonces es un medio de hacer dinero a costa del bienestar humano, y que en ambos casos sólo tenemos que agradecerlo a nuestro propio individualismo antitradicional.

[168] El pecado, definido como «una desviación del orden hacia el fin» puede ser artístico o moral: «Primeramente, por una desviación del fin particular que estaba en la intención del artista: y este pecado será propio del arte; por ejemplo, si un artista produce una cosa mala, cuando tiene intención de producir algo bueno; o produce algo bueno, cuando tiene intención de producir algo malo. En segundo lugar, por una desviación del fin general de la vida humana: y entonces se dirá que peca, si tiene intención de producir una obra mala, y lo hace así efectivamente para que otro sea pillado por ello. Pero este pecado no es propio del artista como tal, sino como hombre. Consecuentemente, por el primer pecado el artista es culpado como artista; mientras que por el segundo es culpado como hombre» (*Συμμα Τηεολογιχα* I-II.21.2 ad 2). Los libros de texto indios requieren que el artista hereditario sea a la vez un buen artista y un buen hombre.

sensual, así también está por debajo de la dignidad del hombre hacer algo con miras a un bien exclusivamente material, y desprovisto de toda referencia más alta. Nosotros, que hemos consentido este patrón de vida sub-humano, no podemos postular en el hombre primitivo limitaciones tales como las nuestras. Incluso hoy día sobreviven pueblos, que no han sido contaminados por la civilización, a quienes jamás se les ha ocurrido que pudiera ser posible ni deseable vivir de pan sólo, o separar en una manufactura la función del significado. No sólo por razones políticas se teme y se odia a la civilización occidental en oriente, sino también porque «alguien que vive en un pueblo cubierto de polvo es imposible que obtenga la liberación» (*Βαυδη□ψανα Δη. Σ(.* II.3.6.33). Así pues, nosotros no estamos «leyendo significados» en las obras de arte primitivo cuando examinamos sus principios formales y sus causas finales, y las tratamos como símbolos y soportes de contemplación más que como objetos de una utilidad puramente material, sino simplemente *λεψενδο συ σιγνιφιχαδο*[169]. Pues decir «arte tradicional» es decir «el arte de los pueblos que daban por establecida la superioridad de la vida contemplativa sobre la vida activa, y que consideraban la vida de placer, como nosotros consideramos, determinada sólo por razones afectivas, una vida de animales». «Una *περσονα* sabe lo que es y no es mundano, y está dotado de manera que por lo mortal persigue lo inmortal. Pero en cuanto al *ρεβα□ο*, lo suyo es una aguda discriminación sólo según el hambre y la sed» (*Αιταρεψα Βρ□ημα)α* II.3.2); cf. Boecio, *Χοντρα Εϖτψχηεν* II, «No hay ninguna persona de un caballo o de un buey o de cualquier otro de los animales que, mudos e irracionales, viven una vida de sensación sólo, pero nosotros decimos que hay una persona de un hombre, o de Dios».

[169] Es decir, viendo las cosas, ya sean naturales o artificiales, no meramente como una esencia individual, y en este sentido ininteligible, sino también como referentes simbólicos, puesto que eso que se simboliza es el arquetipo y la *ραζ□ν δε σερ* de la cosa misma, y en este sentido su única explicación final.

Parte III

Daremos por hecho que el lector está familiarizado con nuestro «Pali *κα))ικ□:* Clave de bóveda» [ver apéndice a este ensayo—ED.]. A lo que se dijo allí, queremos agregar, en primer lugar, que apenas puede dudarse que el *κα))ικ□* o clave de bóveda de una estructura adomada, el lugar de encuentro de sus vigas convergentes, tenía casi ciertamente, como el término mismo sugiere, la forma de un loto, y que este loto era en efecto el Sol, «el loto único del cenit» (*Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* VI.3.6), que ha de ser correlacionado con el «loto de la tierra» y matriz de Agni abajo; y, en segundo lugar, que la expresión *ϖιφφηιτϖ□* (de la raíz sánscrita *ϖψαδη*), *ϑ□τακα* I.201, implica una perforación central del *κα))ικ□−μα)∂αλαμ*, que era una imagen del disco del Sol (*σ(ρψα−μα)∂αλαμ*), y que constituía al mismo tiempo lo que puede haberse llamado el «ojo» del domo, aunque para esto no tenemos ninguna evidencia escrituraria india más allá del uso de «ojo» por «ventana» en la palabra *γαϖ□κ•α* (literalmente «ojo de buey»), y la expresión «ojo de un loto» (*πυ•καρ□κ•α*) que aparece en *Π□)ινι* V.4.76. Apenas necesitamos decir que «Sol» y «Ojo» son nociones que se asimilan constantemente en la mitología védica, y que es desde el mismo punto de vista como al Buddha se le llama frecuentemente el «Ojo en el Mundo» (*χακκηυμ□λοκε*)[170].

Una mayoría de los domos que existen están provistos de hecho con una abertura apical, llamada «ojo del domo» (J. Gwilt, *Ενχψχλοπεδια οφ Αρχηιτεχτυρε*, Londres, 1867, define «ojo» como «un término general que significa el centro de alguna parte. El ojo de un domo es la abertura

---

[170] */γ ςεδα Σα·ηιτ□ πασσιμ; Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* III.22.5; *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* I.3.8.14; III.1.4; *Κατηα Υπανι•αδ* V.11; *Σα·ψυττα Νικ□ψα* I.138; *Ατηασ□λινχ* 38; *Συττα−Νιπ□τα* I.599; etc. El *Οχυλυσ μυνδι* es el sol de Ovidio, *Μεταμορφοσισ* 4.228, de donde «ojo del mundo» = «sol». Otros significados de «ojo» incluyen «centro de revolución», «alojamiento» (para la inserción de otro objeto), «lugar de salida o de ingreso», «fuente» (ojo del manantial), «lugar más brillante o centro». El árabe *™αψν* y el persa *χηασημ, χηασημα* son «ojo, sol, y fuente»; *™αψν* es también «ejemplar». Ninguno de estos significados carece de significación en conexión con lo presente.

horizontal en su sumidad. El ojo de una voluta[171] es el círculo de su centro»).

«En la Acrópolis de Atenas… en el porche norte del Erecteión hay las marcas de un tridente. Al examinar el techo de este porche norte se ha encontrado que inmediatamente encima de la marca del tridente se ha dejado a propósito una abertura en el techo: las señales arquitectónicas son claras»[172]. El Panteón romano estaba iluminado por un ojo enorme, abierto al cielo, que hacía la estructura hypaetral de hecho. Más a menudo, el ojo del domo es comparativamente pequeño, y se abre dentro de una «linterna» encima del domo, linterna que admite la luz pero excluye la lluvia. En el caso del στ\πα hay igualmente una abertura en la sumidad del domo, cuyo propósito es servir como lugar de inserción o de alojamiento para el mástil que domina el domo, y que por lo tanto es también un «ojo».

En cualquier caso, y ya sea una abertura o un alojamiento, la abertura puede considerarse al mismo tiempo como funcional (la fuente de iluminación, etc.) y como simbólica (el medio de paso desde el interior al exterior del domo). Puede observarse, además, que el ojo en un techo es también una chimenea o lucernario que permite el escape del humo del

---

[171] Los dos ojos de la voluta doble corresponden de hecho al sol y a la luna, que son los ojos del cielo, */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* I.70.10. No es inconcebible que en los edificios absidales que tienen un ábside y por consiguiente una clave de bóveda en cada punta, los dos *καννικασ* se consideraran respectivamente como el sol y la luna de la casa.

[172] J. Harrison, *Τηεμισ*, págs. 91-92. Miss Harrison agrega, «¿Pero qué tiene que ver Poseidón con un agujero en el techo?», y responde correctamente que «antes de que Poseidón se retirara al mar, él era Erecteo el Golpeador, el Sacudidor de la Tierra». Poseidón, como *Υρανοσ* o *ϛαρυνα*, no es, en un sentido esencialmente limitado, un dios del mar. Estos son, como el Dios del Génesis, los dioses de las aguas primordiales (tanto las superiores como las inferiores), que son representativos de «toda la posibilidad»; si lleva un tridente, iconográficamente indistinguible del *τρι∇(λα* de | ιϖα y del *ϖαφρα* de Indra, y que de hecho es un dardo solar, se debe a que él no es sólo un «dios del mar» en el sentido reciente y literario, sino la deidad proteana de todo lo que es, ya sea arriba o abajo. Vitruvio (I.2.5) dice que Fulgur, Coelum, Sol, y Luna eran adorados en templos hypaetrales. Incluso los domos de estructuras tan modernas como la de San Pablo pueden llamarse, con respecto a sus «ojos», vestigialmente santuarios hypaetrales del dios cielo. En las catedrales, cuya bóveda es generalmente cerrada, la abertura está reemplazada por una representación de un tipo evidentemente solar; como lo expresan Robert Byron y David Talbot, «El domo central estaba *δομιναδο* por el ceño tremendo de Cristo Pantrocrátor, el Juez soberano» (*Βιρτη οφ Ωεστερν Παιντινγ*, Londres, 1930, pág. 81).

fuego central debajo de ella[173]. El hecho de que el ojo o lucernario funcione así como una chimenea (tanto como una fuente de luz) no reduce, sino que más bien refuerza el simbolismo macrocósmico, pues es a la vez como una llama ascendente y como un pilar de humo como Agni sostiene el cielo, como ello es explícito en */γ ςεδα Σα·ηιτ* IV.6.2-3, donde «Agni, como si fuera un constructor, ha elevado alto su esplendor, sí, como si fuera un constructor, su humo sostiene arriba el cielo (*σταβη□ψατ υπαδψ□μ*)… un poste, como si fuera el pilar del sacrificio (*σϖαρυ = ψ⟨πα*), firmemente plantado y debidamente consagrado», cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ* III.5.10, IV.5.1, VI.17.7.

Ciertamente no carece de significación que *ϖιφφηιτϖ*, «perforar» o «penetrar», se emplee también en conexión con la perforación de un blanco u ojo de buey con una flecha, por ej., en *ϑ□τακα* V.129 sigs., donde hay un relato de las hazañas en tiro con arco llevadas a cabo por el Bodhisattva ϑοτιπ□λα («el Guardián de la Luz»), un tirador superlativo (*ακκηα⟩α−ϖεδηιν*)[174], cuya flecha está «guarnecida de diamante»

---

[173] «Era la morada de un herrero… Fuimos introducidos en la sala del baldaquino, en el *σανχτυμ* del edificio. La "abertura" estaba encima de nuestras cabezas… Chimenea, por supuesto, no había ninguna; una abertura en el centro del techo, inmediatamente por encima del fuego, permitía la salida del humo y admitía luz suficiente para ver la senda propia de uno en el apartamento… Alrededor del fuego estaban dispuestos suaves asientos de turba para la familia» (E. Charlton, «Journal of an Expedition to Shetland in 1834», en *Σαγα−Βοοκ οφ τηε ςικινγ Σοχιετψ*, 1936, pág. 62). Esta descripción de la habitación principal de una casa, que sobrevivía todavía en el siglo diecinueve, se aplicaba en todo detalle a lo que entendemos que era la forma típica de una morada ya en la Edad de Piedra, y generalmente el prototipo de la casa, él mismo mimético de un arquetipo macrocósmico.

[174] La etimología de la palabra *ακκηα⟩α* se ha discutido mucho: como observa el PTS, «Deberíamos esperar una etimología que encierre el significado de "acertar el centro del blanco" [es decir, su "ojo"; cf. el "ojo de buey"]… o una etimología de cómo "acertar sin fallo"». De hecho, es evidente que *ακκα⟩α* tiene conexión con la raíz sánscrita *ακ•*, «alcanzar» o «penetrar», la fuente de *ακ•α* y de *ακ•αμ*, «ojo» y *□κηα⟩α*, «objetivo» o «blanco» y de hecho «ojo de buey». Hacemos una disgresión para citar la palabra posterior de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.60.8, «El soplo de vida es esta piedra como un blanco» (*σα εσο∏∇μ□κηα⟩αμ ψατ πρ□⟩α⁄*, donde puede notarse que *πρ□⟩α* y *α∇μαν* pueden tomarse como referencias al Sol; cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ* VII.104.19, *διϖο α∇μ□να∝*), blanco que los Asuras no pueden afectar.

Ακ•α es también «eje» y «árbol eje» (distinguido de *ακ•α*, «ojo», sólo por el acento), y Benfey estaba evidentemente cerca del blanco cuando sugirió que *ακ•α*, como árbol eje, se consideraba que formaba el «ojo» en el cubo de la rueda que penetra. Puede ser agregado que el sánscrito *ακ•□γρα* es la «punta del eje», y el cubo su «puerta», *ακ•α−δϖ□ρα*.

Ακκηα⟩α−ϖεδηιν es entonces «el que traspasa el ojo», o «uno cuya flecha penetra el ojo de buey»: en el contexto presente no sería muy exagerado decir «traspasa el centro del disco del Sol» o «acierta el

(*ϖαφιραγγα∝ ν□ρ□χαμ*)[175], y que, además, está poseído del poder de vuelo aéreo, que se tratará subsecuentemente. Una de las hazañas del «Guardián de la Luz», a quien sólo podemos considerar como un «héroe solar» y como el Buddha mismo un «pariente del Sol» (*□διχχα−βανδηυ*), se llama «el encordamiento del círculo» (*χακκα−ϖιδδηαμ*). En la ejecución de esta hazaña, su flecha, a la que se ha atado un hilo rojo (*ραττα−συττακαμ*), penetra sucesivamente cuatro blancos colocados en las cuatro esquinas de la arena, y retorna a través del primero de estos blancos a su mano, describiendo así un círculo que procede de él y que acaba en él como su centro. Así el Bodhisattva, que permanece dentro de un campo cuadrangular (*χατυρασσα-παριχχηεδαββηανταρε*), conecta sus esquinas (los cuatro cuarteles, cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.1.2.29) a sí mismo por medio de un hilo (*συττακαμ = σ⟨τραμ*): y esto es

---

ojo de buey solar y macrocósmico», cf. *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* citado abajo [cf. nota 54—ED.]. Probablemente el equivalente español más breve para *ακκηα⟩α−ϖεδηιν* sería «tirador infalible».

Encontramos el epíteto también en ϑ□τακα Nº 181 (*ϑ□τακα* II.88 sigs.), donde se aplica al Bodhisattva Asadisa («Sin-par»), que cumple dos hazañas. En la primera, un rey, bajo cuyo servicio está el Bodhisattva, está sentado al pie de un árbol mango (*αμβαρυκκηαμ⟨λε*) sobre un gran lecho junto a una «losa de piedra ceremonial» (*μανγαλασιλ□−πα⊇⊇α*, probablemente un altar de Κ□μαδεϖα, cf. *Δα∇ακυμ□ραχαριτα*, cap. 5, como se cita en Comaraswamy, *Ψακ•ασ*, II, 1932, pág. 12); el rey desea que sus arqueros abatan un racimo de mangos de la copa del árbol (*ρυκκηαγγε = ϖ♦κ•□γρε*). Sin-par se dispone a hacerlo así, pero primero debe situarse justamente donde el rey está sentado, lo que se le permite que haga (vemos aquí una estrecha analogía de la escena del Μ□ραδηαρ•α⟩α, y de la Primera Meditación, con la implicación de que el rey ha estado sentado precisamente en el ombligo de la tierra, o al menos en un «centro» analógicamente identificado con ese centro); situado entonces al pie del árbol, dispara una flecha verticalmente hacia arriba, la cual traspasa el tallo del mango pero no lo corta; y seguidamente a ésta una segunda flecha, la cual acierta y desaloja a la primera, y continúa dentro del cielo de los Treinta y tres, donde es retenida; finalmente la primera flecha en su caída corta el tallo del mango, y Sin-par atrapa el racimo de mangos con una mano y la flecha con la otra. En la segunda hazaña, el hermano del Bodhisattva, Brahmadatta («Teodoro»), rey de Benarés, está sitiado por otros siete reyes. Sin-par aterroriza a estos y levanta el asedio disparando una flecha que acierta en el «florón del plato de oro del que los siete reyes están comiendo» (*σαττανα∝ ρ□φ⟨να∝ βηυ□φαντ□να∝ κα□χαναπ□τι−μακυλε*, donde *π□τι = π□τρα*), es decir, en el centro de este plato, que, difícilmente, puede considerarse de otro modo que como una semejanza del Sol, que ya hemos identificado con el «cuenco alimentario del Titán», *χαμασαν ασυρασψα βηακ•αναμ… π□τραμ* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.110.3 y 5, citado arriba.

[175] *ςαφιραγγαμ*, aplicado al arma de un héroe solar, es muy significativo. Pues, en el origen, se dice que la flecha era la guarnición rota del *ϖαφρα* primordial con el que Indra hirió al Dragón; parte que, «habiendo saltado (*πατιτϖ□*), se llama una flecha (*∇αρα*) debido a que rebotó» (*α∇×ρψατα*, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.2.4.1). Para más datos sobre *ϖαφιρα*, *ϖαφρα* ver Coomaraswamy, *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, 1935, págs. 43-46. Podríamos decir que *ϖαφιραγγαμ = ϖαφρ□γραμ* implica «que era la punta del *ϖαφρα*» tanto como «guarnecida de diamante».

inequívocamente una versión «folklórica» de la doctrina del *σ(τρ□τμαν*, según la cual el Sol conecta estos mundos y todas las cosas a sí mismo por medio de un hilo de luz espiritual[176].

[176] Como se señala en una nota subsecuente sobre el motivo «turn-cap», la cuestión de la «verdad» en el folklore, los cuentos de hadas, y los mitos, no es una simple cuestión de correlación con el hecho observado, sino una cuestión de inteligibilidad. El «encordamiento de un círculo», como se describe aquí, sólo puede llamarse un «milagro» (y para los propósitos presentes asumimos que «milagroso» e «imposible» son lo mismo): sin embargo, hemos visto que la narrativa tiene un significado verdadero. Que una verdad se exprese en términos de hecho, no es más necesario que el que una ecuación se parezca a su locus. El simbolismo debe ser consistente; pero no tiene porque ser históricamente verificable.

La escritura está escrita en un lenguaje hierático y en un estilo parabólico, que requiere a menudo un comentario ilustrado. La literatura oral del folklore, que puede llamarse la Biblia del iletrado, no es en modo alguno de origen popular, sino que está diseñada a propósito, para asegurar la transmisión de las mismas doctrinas, por y entre las gentes iletradas. Para tal propósito las ideas tenían que imaginarse y expresarse necesariamente en formas fácilmente imitables. Lo mismo se aplica, por supuesto, al arte visual del pueblo, a menudo mal interpretado como un arte esencialmente «decorativo», pero que es en realidad un arte esencialmente metafísico y sólo accidentalmente decorativo. La necesidad y la causa final del arte folklórico no es que deba ser comprendido plenamente por cada transmisor, sino que permanezca inteligible, y es precisamente por esta razón por lo que sus formas deben haber sido tales como para prestarse a una transmisión fiel y conservadora.

«Transmisión conservadora» puede malinterpretarse fácilmente desde nuestro punto de vista moderno, en el que el acento sobre la individualidad ha conducido a una confusión de la *οριγιναλιδαδ* con la *νοϖεδαδ*. Herbert Spinden propone una falsa alternativa cuando pregunta, «¿el hombre, en general, piensa o meramente recuerda?» (*Χυλτυρε: Τηε Διφφυσιον Χοντροϖερσψ*, Londres, 1928, pág. 43). La «transmisión» puede ser de una generación a otra, *o* de una cultura a otra cultura coetánea. Nosotros no podemos trazar una distinción lógica entre «transmisión» y «memoria»: pues incluso si nosotros mismos nos ponemos a copiar un objeto ante nosotros, sólo la memoria, visual o verbal, nos permite salvar el lapso temporal que separa el modelo de su repetición. Si no puede haber ninguna propiedad en las ideas, también es cierto que nada puede conocerse o expresarse excepto de alguna manera: y es precisamente en esta «manera» donde subsiste la libertad del individuo, aparte de la cual no podría haber ninguna cosa tal como una secuencia de estilos en un ciclo dado, ni ninguna cosa tal como una distinción de estilos en un sentido nacional o geográfico. Pertenece a la esencia de la «tradición» que algo se *γυαρδε ϖιϖο;* y mientras éste sea el caso, es tan erróneo hablar de una transmisión «mecánica» de generación en generación, como lo es suponer que los elementos de la cultura pueden ser tomados mecánicamente de un pueblo por otro. Se debe a que nuestras ciencias académicas nos familiarizan en su mayor parte sólo con tradiciones muertas o moribundas (a menudo, ciertamente, tradiciones que han sido matadas deliberadamente por los representantes de una cultura supuestamente superior), y a nuestra propia insistencia individualista en la *νοϖεδαδ*, que nosotros seamos tan poco conscientes de la *οριγιναλιδαδ* absoluta del arte popular, aún del más conservador. Nadie que haya vivido y trabajado alguna vez con el artista tradicional, ya sea artesano o narrador de historias, ha dejado de reconocer que al repetir lo que se ha repetido durante incontables generaciones, el hombre es siempre completamente él mismo; y que dar lo que procede desde dentro, movido por su forma, es precisamente lo que nosotros entendemos por la palabra «originalidad». Como lo ha expresado recientemente J. H. Benson, él mismo un «artista tradicional», «Si una obra de arte *σε οριγινα* en una imagen mental clara, nosotros la llamamos una obra de arte *οριγιναλ*, pues tiene un *οριγεν* mental verdadero. Una obra original no tiene nada que ver con la novedad o novedosidad del tema o de su tratamiento. El tema y la técnica pueden ser

Ciertamente, no podemos estar de acuerdo con M. Foucher en que el bien conocido símbolo del arco y la flecha, que se encuentra en las monedas indias primitivas, representa primariamente un στ\πα. Por otra parte, como observa Mus, «Si consideramos el στ\πα, como construido enteramente alrededor del eje del universo, ¿no se parece extrañamente a un arco en el que se ha puesto una flecha?»[177] y, nosotros podemos agregar, ¿y a otras estructuras en domo, si se consideran en sección?. Si recordamos la perforación efectiva (*ϖιφφηιτϖ□*) de nuestra clave de bóveda, y lo que se ha dicho arriba sobre el «ojo de un domo», no podemos dejar de sorprendernos por el hecho de que en este símbolo de un arco y la flecha, sugerido por la sección de un στ\πα (o de cualquier otra estructura adomada), la flecha penetra efectivamente la cúspide del «domo»; en otras palabras, pasa a través de la sumidad del ser contingente (*βηαϖ□γρα*), a través de la estación del Sol en el cenit, adentro de un más allá.

Es en este punto donde nuestro tiro con arco simbólico deviene más significativo. Pues, como veremos ahora, ese blanco que está más allá del Sol, y que se describe usualmente como alcanzado por un paso a través del medio del Sol, se describe también admirabilísimamente en *Μυ)∂ακα Υπανι•αδ* II.2.2-4 (que citamos en una forma ligeramente condensada)

---

tan viejos como las colinas, pero si son creados en una imagen mental original, la obra será original» (Museum of Fine Arts, Boston, Third Radio Series, sixth address, 11-II-36).

Hay algo torpe y condescendiente en la actitud del intelectual moderno que, por su parte, es lo bastante ciego como para creer que aún el lenguaje más técnico de la escritura no tiene más significados que los literales y naturalistas, y que al mismo tiempo propone proteger al niño en el regazo de madre y al paisano junto al fuego del hogar de la posibilidad de una creencia semejante en la significación literal de una leyenda transmitida, que, ciertamente, puede no haberla comprendido completamente, pero que, al menos, le ha sido transmitida reverentemente, y será transmitida por él en el mismo espíritu. Apenas necesitamos decir que el carácter amoral del cuento de hadas es sólo una evidencia de su contenido estrictamente metafísico y puramente intelectual.

Los *ϑ□τακασ*, por supuesto, se han adaptado para usos edificantes, pero es imposible que los diseñadores originales de las historias no hubieran comprendido su significación analógica, e improbable que ninguno de aquéllos que las escucharon o leyeron no «tuvieran oídos para oír».

Un «symbolische Schiessen nach den vier Himmelsrichtungen» aparece en el arte egipcio tardío; ver H. Schäfer, *Αεγψπτισχηε υνδ ηευτιγε Κυνστ* (Berlín, 1928), pag. 46, Abh. 54, según Prisse d'Avennes, *Μον. Εγ.*, Lám. 33. No hay representado ningún «hilo», pero apenas puede dudarse que las flechas son dardos de luz. Aparecen también en el arte egipcio tardío admirables representaciones de la Puerta del Sol tanto abierta como cerrada; ver Schäfer, pág. 101, Abh. 22-24.

[177] Mus, «Βαραβυ∂υρ», pág. 118.

como debiendo ser alcanzado por medio de un tiro espiritual: «el Sol resplandeciente (*αρχιναμ*), el Brahman imperecedero, el Soplo de Vida (*πρ)□/*), la Verdad (*σατψαμ*), el Inmortal —Eso es el blanco (*λακ•ψαμ*) que ha de ser penetrado (*ϖεδδηαϖψαμ*)[178]. Tomando como arco el arma poderosa de la Υπανι•αδ, inserta en ella una flecha afilada con el servicio reverente, y dirigiéndola con el pensamiento de la naturaleza de Eso, penetra (*ϖιδδηι*)[179] ese blanco, amigo mío. O∝ es el arco, el Espíritu

---

[178] Cf. *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XI.54, «Yo puedo ciertamente ser penetrado» (*∇ακψο ηψ αηα∝ ϖιδδηα/*). Si Eso (el Espíritu, el *□τμαν*, inmanente como «morador del cuerpo» y transcendente en sí mismo desencarnado) se describe también como «siempre impenetrable (*νιτψαμ αϖεδηψα/*, *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* II.30)», esto significa, por supuesto, por nada que no sea Su propia naturaleza; por ejemplo, por los Asuras, puesto que ellos mismos se estrellan en esa Piedra que es el Soplo de la Vida, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.60.8, según se cita en una nota previa.

[179] Con el mandato *ταλ λακ•ψα∝ ϖιδδηι*, «Acierta ese blanco», cf. las expresiones *λακ•α–ϖεδηιν*, *λακ•ψα–ϖεδηα*, *λακ•ψα–βηεδα*, y la previamente citada *ακκηα)α–ϖεδηιν*, todas las cuales denotan al que acierta el blanco, el objetivo, el «ojo de buey». *ϛιδδηι* es el imperativo tanto de *ϖψαδη*, «penetrar», como de *ϖιδ*, «conocer»; la «penetración» es aquí, de hecho, una Gnosis. En *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* IV.18.6, *ταδ εϖα βραημα τϖα∝ ϖιδδηι*, «*ϖιδδηι*» es quizás primariamente «conoce» y secundariamente «penetra». *Νιρϖεδηψα*, de *ϖψαδη*, puede observarse en el *Διϖψ□ϖαδ□να* como «intuición» o «penetración intelectual». Nosotros pensamos que, de la misma manera, el *ϖεδηασ* védico es «penetrar» en este sentido, y que ha de derivarse de *ϖψαδη* más bien que de *ϖιδ;* y de aquí que sea principalmente equivalente a *ϖεδηιν*, «acertador del blanco», en el sentido de *Μυ)∂ακα Υπανι•αδ*, y secundariamente «sabio» o «gnóstico». Considérese por ejemplo */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.177.7 (cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.35.1) *Πατα)γα∝… η♦δ□ πα∇ψαντι μαναϖ□ ϖιπα∇χιτα/, μαρ×χ×ν□μ παδαμ ιχχηαντι ϖεδηασα/.* Una interpretación en los términos del tiro con arco no es ciertamente inevitable, sino completamente plausible. Pues *ϖιπα∇χιτα* no es simplemente «sabio», sino más bien «vibrante», y *ϖιπ* puede significar una flecha, como en */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.99.6, «Él hirió al jabalí con una flecha guarnecida de bronce» (*ϖιπ□ ϖαρ□ηαμ αψασ–αγραψ□ ηαν* —incidentalmente, *αψασ–αγρα* no invalida el origen mítico de la flecha citado anteriormente, puesto que el único pie del Sol, que es también el Eje del Universo y la lanza con la que fue herido el Dragón, es también «una flecha de oro en la aurora y una flecha de bronce [*αψασ*] al anochecer», */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* V.62.8). *Ιχχηαντ×* es «desear» o «buscar» o «tener como objetivo de uno» (Grassmann, «Die ursprüngliche Bedeutung ist sich nach etwas in Bewegung setzen»), una raíz que se distingue en la conjugación pero que originalmente es idéntica (Grassmann, «ursprünglich gleich») a *ισ*, «impeler» (Grassmann, «in schnelle Bewegung setzen»), de donde *ι•υ*, «flecha». Por consiguiente, nosotros traducimos, con referencia específica a la imaginería de *Μυ)∂ακα Υπανι•αδ* II.2, como sigue «Intelectualmente, dentro de su corazón, los vibrantes (profetas) vislumbran al alado (el Sol = el Espíritu) —acertadores del blanco (*ϖεδηασα/*) cuya meta sigue la vía de sus rayos».

Cuando en el Μαη□ϖρατα, «Ellos hacen que una piel sea traspasada (*ϖψ□δηαψαντι*) por un hombre de la casta principesca», por el mejor arquero disponible (*Αιταρεψα)ρα)ψακα* V.1.5, cf. A. B. Keith, */□)κη□ψανα)ρα)ψακα* [*/□)κη□ψανα)ρα)ψακα*], pág. 80 sigs.), piel que es el Sol mismo en una semejanza (*Κ□⊇ακα Σα∝ηιτ□* XXXIV.5), esto es evidentemente una penetración simbólica del sentido del texto de Mundaka, cuyas palabras mismas *ταδ ϖεδδηαϖψα∝ σομψα ϖιδδηι… λακ•ψαμ ταδ εϖακ•αρα∝ σομψα ϖιδδηι* podrían haberse dirigido adecuadamente al arquero en el ritual, cuando

(□τμαν) es la flecha, el Brahman es el blanco que ha de ser penetrado por el abstraído de la infatuación de los sentidos: como es la flecha, de esa misma naturaleza (∇αραϖατ τανμαψο βηαϖετ), así debe devenir él», es decir, de la naturaleza de Eso, el blanco que ha de ser alcanzado. Ciertamente, no como un hombre para quien el alma y el cuerpo son «él mismo», no como un hombre que todavía se concibe «a sí mismo» como Fulano, sino como el que reconoce en «sí mismo (□τμαν)» únicamente al Espíritu inmanente (∇αρ×ρ□τμαν, δεηιν), y que se mueve en el Espíritu (□τμανψ ετψα), o como lo expresa nuestro texto, que hace de sí mismo una flecha puramente espiritual, puede un hombre acertar Ese blanco hasta el punto de confundirse con Él, como igual en igual: de la misma manera que, en un simbolismo más familiar, cuando los ríos alcanzan el mar, su individualidad se pierde, y uno sólo puede hablar del «mar» (Πρα♣να Υπανι•αδ VI.5).

El vuelo de nuestra flecha espiritual es un vuelo y una emergencia desde una total obscuridad subterránea y del claro-obscuro del espacio bajo el Sol adentro de los reinos de la Luz espiritual donde no brilla ningún Sol, ni

---

está en posición ante su blanco solar. Según Keith (Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα, pág. 277, n. 13, y V.1.5), «la idea es claramente una encantación para la lluvia». Algo de este tipo puede, ciertamente, haber estado implícito, no en la penetración del Sol, sino en el «intercurso sexual ritual de las criaturas» (βη⟨τ□ν□∝χα μαιτηυναμ), puesto que la caída de la lluvia es una consecuencia del matrimonio del Cielo y de la Tierra (Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α VII.10.1-4, VIII.2.10, y más especialmente ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α I.145, «Aquel mundo de allí dio la lluvia a este mundo como un presente de matrimonio»). Pero el erudito moderno es muy propenso a recurrir a las explicaciones naturalistas y racionalistas incluso cuando, como en el caso presente, están disponibles las interpretaciones metafísicas más evidentes. Todo el contexto trata del alcance del Cielo; e incluso el «intercurso de las criaturas» no es primariamente un rito «mágico» (de fertilidad), sino una imitación de la conjunción del Sol y la Luna «en el fin del cielo, en la Cima del Árbol, donde el Cielo y la Tierra se abrazan» (δψ□ϖ□π♦τηιϖ× σα∝♣λι•ψατηα⟩), y desde donde «uno se libera enteramente a través del medio del Sol» (ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α I.3.2 y I.5.5, cf. Coomaraswamy, «Note on the A♣ϖαμεδηα», 1936, pág. 315).

Cuando afirmamos la prioridad de la significación metafísica de un rito, no estamos negando que pueda haber habido, entonces como ahora, αϖιδϖ□νσα⁄para quienes el rito en cuestión tenía un carácter meramente mágico: estamos deduciendo, de la forma del rito mismo, que sólo podía haber sido ordenado correctamente por aquéllos que comprendían plenamente su significación última, y que esta significación metafísica debe haber sido comprendida de la misma manera por el εϖα∝ϖιτ; de la misma manera que una ecuación matemática presupone un matemático, y también otros matemáticos capaces de resolverla. Que el erudito moderno, instruido en una escuela de interpretación naturalista, no sea un «matemático» en este sentido, no prueba nada «Pues las Escrituras quieren ser leídas en el espíritu en el que se hicieron; y en ese mismo espíritu deben ser comprendidas» (William of Thierry, Γολδεν Επιστλε, X.31).

Luna, sino solamente la Luz del Espíritu, que es Su propia iluminación[180]. Ahora bien, como nosotros sabemos por muchos textos como para ser

[180] Nada de esto va contra el principio irrevocable de que «el primer comienzo es lo mismo que el fin último». Si el «largo ascenso» (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.20-21) es aparentemente una salida de la Serpiente chtónica, una liberación de los lazos de ςαρυ⟩α, es también un retorno a ςαρυ⟩α, al Brahman, que, en Su «terreno», no está menos arriba que debajo de la Serpiente: «terreno» que es el de la naturaleza abajo, y de la esencia arriba, naturaleza y esencia que, *ιν διπινισ*, son lo mismo y omnipresentes; Ananta (la Serpiente) envuelve estos mundos. Para la naturaleza ofidiana de la Divinidad ver Coomaraswamy, «Ángel y Titán», 1935 y «El Lado Obscuro de la Aurora», 1935, a los cuales puede agregarse la explícita formulación de *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* I.2.6, donde el Brahman se describe como un «[gusano] ciego y una [serpiente] sorda, sin manos ni pies» (*αχακσυσ⟨♣ροτραμ ταδ απ□νψ απ□δαμ*), como es ς♦τρα en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.32.7, Κυν□ρυ−ς♦τρα en III.30.8 (*βυδηνε ραφασα⟩*) y en IV.1.11, y Ahi en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.6.3.9; cf. *Ατηαρωα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.21, *απ□δ αγρε σαμα−βηαωατ*, etc.; con este «sin pies él vino a ser primero» compárese P⟩μ×, *Διω□ν*, Oda XXV, «el último paso que hay que dar es sin pies». Se entiende que Ahi significa «residuo» (*ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* III.77), y éste es, por supuesto, el significado evidente de «⟨ εσα», como «eso que queda», *♣ισψατε*. Es de este Residuum Sin Fin (*ανανται, ♣ε•α*) *δε δονδε* uno escapa *αλ* nacimiento, y como el mismo Residuum Sin Fin y adentro del mismo Residuum Sin Fin *αδονδε* uno escapa *δελ* nacimiento. No hay ninguna necesidad de citar textos para mostrar en que sentido el Βραημαν−⟨τμαν es Sin-Fin (*ανανται*), pero citaremos dos en los que el Βραημαν−⟨τμαν se define como el Residuum del que uno escapa al nacimiento, y como el Residuum, idéntico al que y adentro del que, uno reentra finalmente: *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.1, donde al Brahman antiquísimo se le llama un «plenum que queda (*αωα♣ισψατε*) como un plenum, no importa lo que se haya deducido de él», y *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.1.4-5, donde cuando el vehículo alma-y-cuerpo perece, «lo que queda (*ατι♣ισψατα*)… es el Espíritu (*□τμαν*)».

Observaremos en este punto que el símbolo bien conocido de la Serpiente que muerde su propia cola es evidentemente una representación de la Divinidad, el Padre, y de la Eternidad: como lo expresaba Alfred Jeremias, «Das grossartige Symbol der Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beisst, stellt den Aëon dar» (*Δερ Αντιχηριστ ιν Γεσχηιχητε υνδ Γεγενωαρτ*, Leipzig, 1930, pág. 4).

Hablamos intencionadamente de una reentrada «como» la Divinidad Ofidiana y «adentro» de la Divinidad Ofidiana: el «retorno a Dios» sólo puede ser en una mismidad de naturaleza. Sólo como una serpiente puede uno unirse a la «Serpiente sin Fin», de la misma manera que un círculo que se superpone a otro círculo coincide con él. Sin embargo, esto no significa que la vía de la serpenteidad a la serpenteidad, que pasa a través del Sol, carezca de significación para la serpiente que procede (*ατισαρπατι*); al contrario, es por medio del sacrificio, de la encantación, y de la reducción de la potencialidad al acto, como debe desecharse la lívida piel escamosa, y como debe revelarse una piel solar; es como un fino relámpago de luz serpentina como el Viajero retorna a la fuente de la que salió, fuente, y ahora meta, para la que ningún otro símbolo que el del relámpago es adecuado, «La Persona vista en el Relámpago —yo soy Él, yo, ciertamente, soy Él» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.13.1, cf. *Κενα Υπανι•αδ* 29-30). No debe olvidarse que en la iconografía india, los relámpagos se representan comúnmente en la forma de serpientes de oro.

Lo que precede se basa en las referencias citadas y en materiales recogidos para un estudio del simbolismo del relámpago. Adicionalmente, pueden citarse algunos textos budistas en los que al *αρηατ* se le llama una «serpiente» en un sentido laudatorio. En *Μαφφημα Νικ□ψα* I.32, por ejemplo, los *αρηατσ* Μογαλλ□να y Σ□ριπυτρα son «Μαη□ν□γ□, «un par de Grandes Serpientes». Esto se explica en *Μαφφημα Νικ□ψα* I.144-145 donde se excava el montículo de un hormiguero (de hecho, los montículos de los hormigueros son a menudo madrigueras de serpientes, y en el */γ ςεδα* son evidentemente símbolos de la montaña o la caverna primordial de la que surge la Luz Oculta): cuando se

citados aquí extensamente, es a través del Sol, y sólo a través del Sol, en tanto que la Verdad (*σατψαμ*), y por la vía del Manantial en el fin del Mundo, por donde pasa la senda que conduce desde este Orden (*ρτα*, 6 $\bar{\Phi}$:≅H) definido a un Empíreo indefinido. Es «a través del cubo de la rueda, a través del medio del Sol, que es la hendidura en el cielo, que está toda cubierta de rayos, por donde uno se libera enteramente» (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3.5-6). «El Sol es la puerta-del-mundo (*λοκα–δϖ□ρα*) que admite al Comprehensor adentro del Paraíso, pero es una barrera (*νιροδηα*) para el ignorante» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.15, cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.5 y III.14). Por consiguiente, se hace la pregunta, «¿Quién está cualificado (*αρηατι*) para pasar a través del medio del Sol?» (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.6.1, cf. *Κατηα Υπανι•αδ* II.21 *κασ τα∝… δεϖα∝ φ□□τυμ αρηατι*)[181]. El *αρηατι* nos recuerda inmediatamente a esos *αρηατσ* que

---

encuentra allí una serpiente en la base misma del montículo (al que se llama una «significación de la carne corruptible»), se explica que esta Serpiente o *N□γα* es una «significación del Mendicante en quien se han erradicado las salidas sucias», es decir, de un *αρηατ;* cf. Sn 512, donde *N□γα* se define como «el que no se apega a nada y está liberado» (*σαβαττηα να σαφαττι ϖιμυττο*). Por el primero de estos dos pasajes es evidente, por supuesto, que el «N□γα» en cuestión es una serpiente y no un elefante. A ejemplos puede agregarse el caso de la muerte de Βαλαρ□μα, contado en el *Μαυσαλα Παρϖαν* del *Μαη□βη□ρατα*, donde Βαλαρ□μα, que está sentado solo y perdido en la contemplación, deja su cuerpo en la forma de una poderosa Serpiente, un N□γα blanco, con un millar de caperuzas y de tamaño montañoso, y en esta forma hace su vía adentro del Mar.

Las formulaciones esbozadas aquí, puede decirse que ofrecen una explicación inteligible, no sólo de muchos aspectos de la iconografía india, sino también de algunos aspectos de la mitología griega, donde a Zeus no sólo se le representa como un Toro solar, etc., sino también, en su aspecto chtónico de Zeus Meilichios, como una serpiente barbada, y donde también al Héroe, entumbado y deificado, se le describe constantemente de la misma manera.

[181] Por supuesto, es el Encontrador de la Vía, Agni, *αρηατ* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.127.6, II.3.1 y X.10.2, el que primero «ascendió, alcanzando el cielo; abrió la puerta del mundo de la luz celestial (*σϖαργασψα λοκασψα δϖ□ραμ απ□ϖ♦νοτ*); y es el gobernante del reino celestial» (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42); es por «cualificación» (*αρηαν□*) como los Soles participan de la inmortalidad (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.63.4). De la misma manera el Buddha (que no es otro que *ελ* Hombre Agni) abrió las puertas de la inmortalidad para aquéllos que tienen oídos (*απ□ρυτ□ τεσαμ αματασσα δϖ□ρ□ ψε σοταϖαντο, Μαη□ϖαγγα* 1.7), y como lo expresa Mus, «habiendo pasado para siempre, la vía permanece abierta tras de él» («Βαραβυδυρ», pág. 277).

El paralelo cristiano es evidente, puesto que Cristo también preparó la vía, ascendió adentro del cielo, y está sentado a la diestra de Dios. Santo Tomás trata la apertura de la puerta, *Συμμα Τηεολογιχα* III.49.5, «El cierre de la puerta es el obstáculo que impide a los hombres entrar en… por culpa del pecado... con su Pasión, Cristo mereció para nosotros la apertura del reino del cielo, y quitó el obstáculo; pero, por así decir, con su ascensión Él nos llevó a la posesión del reino celestial. Y, por consiguiente, se dice que al ascender Él *αβρι□ λα ϖ□α αντε ελλοσ*». Y de la misma manera que Agni, ya sea como el

ascienden en el aire, pasan a través de la clave de la bóveda (*κα⟩⟩ικ□–μα⟩∂αλαμ*), y son «movedores a voluntad».

Sin embargo, antes de proceder a considerar a éstos, citaremos el relato del paso a través del sol por el Comprehensor según *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.30, cuya redacción tiene un estrecho paralelo con los textos ya citados y con los textos budistas que van a seguir. Aquí se dice que el «Marut» (es decir, el Rey B♦ηαδρατηα, el «Señor del Carro Poderoso» y discípulo de |□κ□ψανψα, *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.1), «habiendo hecho lo que tenía que hacerse (*κ♦τακ♦τψα⁄*, es decir, como uno "todo en acto"), partió por el curso solar septentrional, aparte del cual, ciertamente, no hay ningún otro camino. Ese es el camino al Brahman (de donde, como puede deducirse de *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.15.5-6, "no hay ningún retorno"); pasando a través de la Puerta del Sol, hizo su vía hacia arriba» (*σαυρα∝ δϖ□ραμ βη×τϖορδηϖενα ϖινιργατ□*). En este punto el texto hace una transición directa de la narrativa precedente, de lo que es aparentemente un milagro manifestado exteriormente, a una formulación de esta ascensión en los términos de los «vectores del corazón» (*η♦δαψασψα ν□∂ψα⁄*, *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.1, q.v.), «vectores» que son los canales de los rayos solares y de los soplos de la vida «dentro de vosotros». Todos estos vectores, excepto uno, «son para proceder aquí o allí»; sólo ese que sube verticalmente hacia arriba, y emerge desde la coronilla de la cabeza, «se extiende a la inmortalidad», es decir, a los mundos de Brahma más allá

Fuego o ya sea como el Sol, es él mismo la puerta (*αηαμ δεϖ□⟩□ρν μυκηα, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* IV.11.5), así «Yo soy la puerta: si un hombre entra por Mí, será salvado, y entrará y saldrá, y encontrará pradera» (San Juan 10:9), es decir, será un «movedor a voluntad» (*κ□μ□χ□ριν*). En conexión con esto comenta el Maestro Eckhart (ed. Evans I, 275): «Cristo dice: "Ningún hombre viene al Padre sino a través de Mí". Aunque el lugar de morada del alma no está en Él, sin embargo, ella debe, como Él dice, pasar a través de Él. Este paso es la segunda muerte del alma, y es mucho más tremenda que la primera». Con la expresión «paso a través» pueden compararse las expresiones «paso a través de la puerta solar» (*σαυρα∝ δϖ□ρα∝ βηιτϖ□*, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.30) y «paso a través del redondel de la clave de bóveda» (*κα⟩⟩ικ□–μα⟩∂αλα∝ βηανδιτϖ□*, *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.66, que vamos a citar nuevamente abajo).

A *η♦δαψασψ□γρα*, «cima del corazón», corresponde el islámico *™αψν–ι–θαλβ*, «ojo del corazón»; cima u ojo que es «la puerta del Sol dentro de vosotros». Cf. Frithjof Schuon, «L'Oeil du Coeur», en *Λε ζοιλε δ∏Ισισ* XXXVIII (1933), que cita a Μανσ⟩ρ αλ–Ηαλλ□φ, «He visto a mi Señor con el ojo de mi corazón (*βι–αψν–ι–θαλβ×*); yo dije: ¿Quién eres Tú?. Él respondió, Tú mismo»; y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.14.5, donde al Comprehensor, al alcanzar el Sol, se le da similarmente la bienvenida, «Quien tú eres, eso soy yo; quien yo soy, eso eres tú; entra».

del Sol. A la muerte, «la sumidad del corazón se ilumina (*η♦δαψασψ□γρα∝ πραδψοτατε*); por la vía de este punto iluminado el espíritu parte (*□τμ□ νι•κρ□ματι*), ya sea por la vía del ojo, o ya sea por la cabeza[182], u otra parte del cuerpo; y cuando parte, el soplo de la vida sigue»

---

[182] Se comprende generalmente que el Espíritu del Comprehensor, habiendo dejado el corazón, parte a través de la sutura llamada *βραημαρανδηρα* en el domo del cráneo, a saber, esa sutura que está todavía abierta al nacer, pero cerrada toda la vida. *Βραημαρανδηρα* falta en el *Διχτιοναρψ οφ Ηινδυ Αρχηιτεχτυρε* de P. K. Acharya (Nueva York, 1927), pero hay buena evidencia en el (bastante reciente) *Β♦ηαδι♣ϖαρα Μ□η□τμψα*, cap. XV, de que la abertura en la cúspide de una torre (el «ojo» de la torre, según se explica arriba) se ha llamado con este nombre. La historia (que es estrechamente paralela a la de Συδηαμμ□ contada en *ϑ□τακα* I.200-201 y en *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* I.269 —ver «Pali *κα⟩⟩ικ□*» [apéndice a este artículo], pág. 460) cuenta que una piadosa mujer rogó a los constructores del gran *γοπυρα* del templo de Tanjore (1000 d. C.) que usaran una piedra proporcionada por ella misma, «y por consiguiente se usó para cerrar el *βραημαρανδηρα*» (J. M. Somasundaram, *Τηε Γρεατ Τεμπλε ατ Τανφορε*, Madrás, 1935, págs. 40-41).

El *βραημαρανδηρα* es precisamente lo que se llama en el lenguaje médico el *φοραμεν*. Este *φοραμεν* es la misma palabra empleada por Ovidio (y sin duda como un tecnicismo) para denotar el agujero dejado intencionalmente en el techo del templo de Júpiter, inmediatamente encima del «antiguo Terminus, la piedra del límite» a quien «no está permitido sacrificar salvo al aire libre» (Harrison, *Τηεμισ*, pág. 92, con una referencia adicional a Virgilio *αδ Αεν*. IV.48, según lo comenta Servius): «Inclusive hoy, a fin de que él (Terminus) no vea nada encima de él sino las estrellas, los techos de los templos tienen su pequeña abertura» (*εξιγυυμ… φοραμεν*, Ovidio, *Φαστι*, II.667).

Terminus, cuyo lugar en el templo Capitolino de Júpiter estaba en el santuario central, y evidentemente en el centro de este santuario, se representaba con una columna, que no es realmente el símbolo de una deidad independiente, sino la parte más baja de la columna que representaba a Júpiter Terminus, en una moneda acuñada en honor de Terentius Varro (para lo cual, y para otros datos, ver C. V. Daremberg, *Διχτιονναιρε δεσ αντιθυιτ□σ γρεχθυεσ ετ ρομαινεσ*, 5 vols., París, 1873-1919, s.v. *Τερμινυσ*). Así mientras los *τερμινι*, como postes limítrofes en plural, se colocan en los bordes de un área delimitada, el *Τερμινυσ* de todas las cosas ocupa una posición central, y es de hecho una forma de nuestro eje cósmico, *σκαμβηα*, ΦϑV ΛΔ H̄. En conexión con lo presente, puede agregarse que el sánscrito *σ×μαν* (de *σ×*, trazar una línea recta, cf. *σ×τ□*, «surco») no es sólo, de la misma manera, *υνα* marca límite, y, en otros contextos, *ελ* límite máximo de todas las cosas, sino también un sinónimo de *βραημαρανδηρα*.

Se observará que nuestro *φοραμεν*, identificable con la puerta solar, se sitúa idealmente en la sumidad del ΦϑV ΛΔ H̄ cósmico, y es literalmente un «ojo». Por consiguiente, difícilmente podemos dudar que lo que implica el dicho: «Es más fácil que un camello pase a través del ojo de una aguja (*φοραμεν αχυσ* en la Vulgata) que un rico entre en el reino de Dios» (San Mateo 19:24), no es ninguna mera figura de lenguaje, sino un simbolismo tradicional, donde, ciertamente, «ojo de *λα* aguja» podría haber sido una traducción mejor. Puede agregarse que *βραημαρανδηρα* y *φοραμεν* implican, por su referencia fisiológica, que el templo se ha considerado no meramente en la semejanza de la *χασα* cósmica de Dios, sino al mismo tiempo como una imagen del *χυερπο* cósmico de Dios (adentro del cual Él entra y desde el cual Él parte por una abertura arriba, la puerta solar, de la que el Maestro Eckhart habla como «la puerta de Su emanación, por la que Él nos invita a retornar»).

Puede destacarse también que en Platón (*Τιμεο* 44D sigs.; para más referencias ver Hermes II, 249) aparece una comparación de la cabeza humana con el cosmos esférico. Incidentalmente, el dicho de que en el hombre «no hay nada material encima de la cabeza, ni nada inmaterial debajo de los pies» está lejos

(*Βηαδρα ψακα Υπανιαδ* IV.4.2). Pues «los rayos de Él (del Sol) son sin fin, de Quien como su lámpara mora en el corazón… De los cuales (rayos) uno se eleva hacia arriba, pasando a través del orbe solar (*βηιτω σρψα–μα ∂αλαμ*) y sobrepasando (*ατικραμψα*) adentro del Mundo de Brahma; por él los hombres alcanzan su meta final» (*Μαιτρι Υπανιαδ* VI.30). Es así como uno «gana el más allá del Sol» (*παραμ διτψφ φαψατι*, *Χηνδογψα Υπανιαδ* II.10.5).

Procedemos ahora a un análisis de la significación del domo y de la clave de bóveda, usando como llave los diversos relatos de los poderes milagrosos de los *αρηατσ* budistas, «adeptos espirituales», con cuyos poderes (*ιδδηι*) son capaces de subir en el aire, y, si están dentro de una estructura techada, de emerger de ella por «el paso a través de» la clave de bóveda, y, subsecuentemente, de moverse a voluntad en el más allá.

Consideraremos primero el caso en el que este poder se ejerce de puertas afuera, y donde, por consiguiente, no hay ninguna referencia a una clave de bóveda artificial; y será necesario considerar la naturaleza del milagro mismo, que, como ya hemos visto, puede considerarse también como una operación interior, antes de hacer uso de él en la explicación del simbolismo del domo mismo. En *Μιλινδα Παηο* 85, el poder (*ιδδηι*) de viajar a través del cielo se explica como consistiendo en una virtud intelectual análoga a ese tipo de resolución mental por cuyo medio, en el salto ordinario, «el propio cuerpo de uno parece ser ingrávido» cuando llega el momento de saltar. En *ϑτακα* V.125-127, tenemos el caso del Anciano Μογγαλλνα, un *αρηατ*, que por medio de su poder milagroso (*ιδδηι–βαλενα*) es capaz de visitar el cielo o el infierno a voluntad. Este Anciano, estando en peligro de muerte a manos de ciertas personas perversamente dispuestas, «voló arriba y desapareció» (*υππατιτω πακκμι*). En una ocasión subsecuente, debido a un antiguo pecado cuya huella permanecía en él, «no pudo volar arriba en el aire» (*κσε*

---

de ser ininteligible; el «Hombre» es cósmico; lo que está encima de su cabeza es supracósmico e inmaterial; lo que está debajo de sus pies es una base chtónica que es su «soporte» en el polo más bajo del ser; el espacio intermedio está ocupado por el «cuerpo» cósmico, en el que hay una mezcla de inmaterial y material.

υππατιτυμ ν□σακκηι). Dado por muerto por sus enemigos, no obstante recobró la consciencia, e «invistiendo su cuerpo en el manto de la contemplación» (*φη□να−ϖε⊇ηανενα σαρ×ρα∝ ϖε⊇ηετϖ□*), «voló adentro de la presencia de Buddha» y obtuvo permiso para acabar su vida. En el epílogo de la subsecuente «Historia del Pasado» contada por el Buddha, se nos dice que los Profetas (*ισιψο*) asambleados también «volaron arriba adentro del aire y fueron a sus propios lugares».

No necesitamos ir más allá de estos textos para una adecuada indicación de la verdadera naturaleza del «poder» (*ιδδηι*) de volar a través del aire. En primer lugar puede observarse que *υππατιτϖ□*, «volar», implica alas, como las de un pájaro[183]; y que las alas, en todas las tradiciones, son las características de los ángeles, en tanto que substancias intelectuales independientes de la moción local; en tanto que tal, una substancia intelectual se hace inmediatamente presente al punto hacia el que se dirige su atención. Es en este sentido como el «intelecto es el más veloz de los pájaros» (*μανα⁄ φαϖι•⊇αμ παταψατσϖ αντα⁄, ⁄γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.9.5); como el sacrificador, dotado por el sacerdote cantor con alas de sonido por medio de la Sílaba (OM), se sostiene con estas alas, y «se posa sin temor en el mundo de la luz celestial, e igualmente vuela alrededor» (*□χαρατι, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.14.9-10), es decir, como un «movedor a voluntad» (*κ□μ□χ□ριν*), cf. *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XXV.3.4, «pues donde quiera que una cosa alada quiere ir, allí va»; y como «de todos los que ascienden a la cima del Árbol, aquellos que son alados vuelan, y los que son sin alas caen: son los comprehensores los que son alados, y los ignorantes los que son sin alas» (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XIV.1.12-13)[184].

---

[183] O como las de una flecha, cf. el examen de *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* II.2, arriba. En el Sol, identificado con el Espíritu (*⁄γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1, etc.), puesto que es típicamente alado (*συπαρ⟩α, πατα⟩γα, γαρυδα*, etc.), sólo puede entrar, como igual que se une con igual, un principio similarmente alado: en el presente contexto, es la flecha del Espíritu, la que elevándose con alas de sonido o de luz, coincide en este nivel de referencia.

[184] Similarmente P\μ×, *Δ×ω□ν* XXIX y XLIV, «Vuela, vuela, oh pájaro, hacia tu hogar nativo, pues has escapado de la jaula, y tus alas están extendidas… Vuela fuera de este encierro puesto que tú eres un pájaro del mundo espiritual».

En segundo lugar, se observará que el poder de la moción a voluntad presupone un estado de perfección, el de el que puede considerarse un *αρηατ*, o en otros términos *κ♦τακ♦τψα /, συκ♦τα /, κ♦τ□τμ□*: un estado limpio del menor rastro de defecto. Y finalmente, las llamativas expresiones «voló arriba adentro del aire» e «invistiendo su cuerpo en el manto de la contemplación» implican al mismo tiempo una «ascensión» y una «desaparición». Los significados de *ϖε⊇ηετϖ□ = ϖε•⊇ιτϖ□* incluyen los de «arropar», «envolver», y «velar», y de aquí «ocultar» eso que es envuelto, lo que, en el caso presente, es el cuerpo (*∇αρ×ραμ*) o la apariencia (*ρ⎛παμ*) de la persona concernida[185]. Los sentidos primarios de

---

[185] Cf. el uso de *ϖεστ* en *Μανυ* I.49, donde las criaturas se describen como «envueltas por la obscuridad» (*ταμασ□… ϖε•⊇ιτ□/*); y */ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* VI.20, «No hasta que los hombres sean capaces de enrollar el espacio como una piel» (*χαρμαϖατ □κ□♣αμ ϖε•⊇αψι•ψαντι*) — imposible para el hombre como tal.

Puede agregarse que *ϖε⊇αηανα = ϖε•⊇ανα* se emplea muy a menudo para denotar no sólo una envoltura de cualquier especie, sino más específicamente un cubrecabezas o turbante. Por consiguiente, y con referencia al familiar motivo folklórico del sombrero de obscuridad (cuya posesión significa un «poder» [*ιδδηι*] del tipo que estamos considerando ahora), podríamos haber traducido *φη□να−ϖε⊇ηανενα σαρ×ρα∝ ϖε⊇ηετϖ□ πακκ□μ×* por «ocultando su persona por medio del “turn-cap” de la contemplación, desapareció».

Esto proporciona también una ilustración del hecho, mencionado en una nota anterior, de que lo que se llama lo «maravilloso» en el folklore y en la literatura épica, y se considera como algo «agregado a» un núcleo histórico por la fantasía irregular de las gentes o la de algún literato individual, es en realidad la formulación técnica de una idea metafísica, un simbolismo adecuado y preciso que no es en modo alguno de origen popular, por bien adaptado que esté a la transmisión popular. Ya sea que nosotros creamos o no en la posible veracidad de los milagros atribuidos a un Héroe Solar o Mesías dado, permanece el hecho de que estas maravillas tienen siempre una significación exacta y espiritualmente inteligible: no pueden abstraerse de la «leyenda» sin desnaturalizarla completamente; esto se aplicará, por ejemplo, a todos los elementos «míticos» en la natividad del Buddha, que, además, son repeticiones de los elementos «míticos» conectados con las natividades de Agni y de Indra en el */γ ζεδα.*

En conexión con lo presente, podemos señalar también que la fraseología de nuestros textos arroja alguna luz sobre la naturaleza del poder de cambiar de forma y de imponer un disfraz a otros, poderes que, a menudo, se atribuyen, para bien o para mal, a los héroes del folklore. Si desaparecer completamente es en realidad haber perfeccionado un acto contemplativo por el que la persona concernida escapa de sí mismo en un sentido espiritual, de manera que ya no sabe «quién» es, sino sólo que él «es», y, analógicamente, se desvanece de la vista de los otros que pueden estar presentes en la carne, uno puede decir, quizás, de la maravilla menor de la transformación mágica implícita en la imposición de una apariencia alterada sobre uno mismo o sobre otros, que esto, de una manera similar, es una investidura (*ϖε•⊇ανα*) del cuerpo en una forma que se ha realizado similarmente en la contemplación (*δηψ□να*), y que acto seguido se ha proyectado y envuelto alrededor de la propia persona de uno o de otro, de manera que sólo puede verse este disfraz, y no la persona que hay adentro de él.

Finalmente, no debe suponerse que la exhibición efectiva de maravillas tiene alguna significación espiritual: al contrario, la exhibición de «poderes» se desaprueba tradicionalmente; únicamente puede llamarse «espiritual» ese estado del ser del que los poderes pueden ser un síntoma. Además, se da por

πακκ□μ× = πρ□κραμ×τ son «salió», «hizo su salida», o como en nuestra traducción «se esfumó» o «desapareció», como en Cowell y Francis (*ϑ□τακα* V.65).

Lo que implica realmente la «investidura del cuerpo en el manto de la contemplación» es una desaparición adentro de la propia esencia espiritual de uno, o «ser en el espíritu» (*□τμανψ ανταρηιτα, γυη□ νιηιτα, □τμανψ ετψα*)[186]; de la misma manera que en *Μανυ* I.51, donde, una vez completada su operación creativa, la Deidad manifestada se describe como habiéndose «desvanecido adentro de su propia esencia espiritual (donde *□τμανψ ανταρ δαδηε* es, por consiguiente, *□τμανψ ηιτα, ανταρηιτα, γυη□ νιηιτα, αδ♦∇ψα*)[187], encerrando [para ello] el tiempo adentro del tiempo» (*βη⟨ψαη κ□λα∝ κ□λενα π×∂αψαν*)[188], es decir, en el lenguaje del Génesis 2:2, «descansó el séptimo día de toda la obra que había hecho».

---

establecido que tales poderes pueden ser imitados más o menos logradamente por el «mago negro», en quien prueban una cierta pericia, pero no la iluminación. La gran diferencia que hay entre los puntos de vista «tradicional» y «científico», es que con el primero uno no se asombraría, ni su filosofía se trastornaría por el acontecimiento de un milagro efectivo; mientras que con el segundo, aunque se niega toda posibilidad de ello, si el acontecimiento tuviera lugar, toda la posición se vendría abajo.

[186] Como en Apocalipsis 4:2, «Yo estaba en el espíritu», y I Corintios 14:2, «en el espíritu él habló misterios». Se entiende mucho más que una metáfora en Colosenses 2:5, «Pues aunque yo esté ausente en la carne, sin embargo yo estoy con vosotros en el espíritu, gozando, y contemplando vuestro orden».

En Apocalipsis 17:3, «Él me raptó en el espíritu» (*αβστυλιτ με ιν σπιριτυ*); cf. el Σα∝γ□μ□ϖαχαρα ϑ□τακα (*ϑ□τακα* II.92), donde el Buddha, «tomando a Nanda [que no era todavía un *αρηατ* con el poder de vuelo aéreo] por la mano, desapareció en el aire» para visitar el cielo de Indra. *Αβστυλιτ* corresponde a estar en *ραπτυσ*, que es la consumación de la *χοντεμπλατιο*. En estos dos casos el estado de *σαμ□δηι* es más bien inducido que innato.

[187] Cf. *Μαη□ϖαγγα* I.21 *ανταραδη□ψι*, «desaparecido», y *Μαφφημα Νικ□ψα* I.329 *ανταραδη□ψιτυμ*, «desvanecer», y *ανταρηιτο*, «desvanecido».

[188] Es decir, comprimiendo el pasado y el presente adentro del ahora de la eternidad; de la misma manera que en */ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* VI.20, se trata del «enrollado del espacio». En Su estar así retornado adentro de Sí mismo, Él es «el difícil de contemplar, morador en secreto, alojado en la caverna del (corazón), el Antiguo cuya estación es el abismo» (*Κατηα Υπανι•αδ* II.12); Él sólo puede ser conocido por el contemplativo, como el Espíritu inmanente, «que mora en el vacío del ser interiorísimo» o «dentro de vosotros», *ανταρβη⟨τασψα κηε, Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11.

Expresada en los términos narrativos del mito, puesto que la creación (en la que Él podría haber sido visto a la obra), es un evento pasado, está oculta a nosotros debido a que nosotros no podemos seguirla a una velocidad mayor que la de la luz; o, en otras palabras, debido a que nosotros «no estamos en el espíritu», donde si estuviéramos, toda la operación sería visible ahora.

Haber entrado así dentro de la propia esencia espiritual de uno, *□τμανψ ανταρηιτο βη⟨τϖ□*, es haber realizado ese estado de unificación (*σαμ□δηι*) que es, de hecho, la consumación de *δηψ□να* en el yoga indio, de la misma manera que el *εξχεσσυσ* o el *ραπτυσ* es la consumación de la *χοντεμπλατιο* en el yoga cristiano. Nosotros no podríamos comprender el poder sobrenatural de la ascensión y de la moción a voluntad de otro modo que como una salida de uno mismo, que es más verdaderamente una entrada adentro del verdadero Sí mismo de uno. Uno no puede concebir el poder como una pericia o truco independiente, sino sólo como una función de la capacidad para entrar en *σαμ□δηι* a voluntad y como una manifestación de esa recordación perfecta que, de hecho, se atribuye al *αρηατ*. Haber retornado así al centro del propio ser de uno es haber alcanzado ese centro en el que el Eje espiritual del Universo intersecta el plano en el que la consciencia empírica se había extendido previamente; es haber devenido, si no un *σ□δηυ* en el sentido más pleno, sí al menos un *σ□δηψα*, uno cuya consciencia de ser, sobre cualquier plano del ser, se ha concentrado en el «ombligo» de esa «tierra», y en ese pilar (*σκαμβηα*, *σταυροσ*) cuyos polos son el Fuego chtonico y el Sol celestial.

Hemos visto que el *Σοπλο δε σιδα* (*πρ□⟩α⟩*), identificado a menudo con el Espíritu, y con el Brahman, pero, hablando más estrictamente, la manifestación vital del Espíritu, el Viento del Espíritu, en la medida en que éste puede distinguirse del Espíritu a secas, parte del corazón por su sumidad; y nosotros sabemos también que todos los soplos de vida (*πρ□⟩□⟩*) son, por así decir, los súbditos del Soplo (*Πρα♣να Υπανι•αδ* III.4) y que divergen en sus vectores al nacer, y que se unifican en el Soplo, o Viento del Espíritu, cuando parte; y por ello es por lo que se dice del moribundo que «Él está deviniendo uno» (Υπανι•αδσ, *πασσιμ*). Esta supremacía del Soplo de Vida conduce por sí misma a una sorprendente ilustración arquitectónica, que encontramos primero en *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα*, III.2.1 (*/□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* VIII) como sigue: «El Soplo de Vida es un pilar (*πρ□⟩ο ϖα∝∇α*). Y de la misma manera que [en una casa] todas las otras vigas se juntan (*σαμ□ηιτα⟩*) en el poste-rey

(*∇□λ□–ϖα∝∇α*)[189], así es como [las funciones] del ojo, el oído, el intelecto, la lengua, los sentidos y la totalidad del sí mismo se unifican en este Soplo» (*σαμ□ηιτα⟩*). Para entender la conexión de este símil con la variante budista posterior, es necesario observar que estar unificado (*σαμ□ηιτα*) es literalmente lo mismo que estar «en *σαμ□δηι*»[190]. En la variante budista tenemos, *Μιλινδα Πα□ηο* 38 (II.1.3): «de la misma

---

[189] *ς⟩α∝∇α* es literalmente «bambú», y arquitectónicamente un poste o una viga de crucero. Asumimos que *∇□λ□–ϖα∝∇α* es aquí un poste rey (ya sea soportado por tirantes, o incluso que se extiende hasta el suelo, y que coincide, en ambos casos, con el eje principal de la casa) más bien que un cabrestante, debido a que sólo en un poste tal puede decirse que todas las demás vigas *σε φυνταν*. Y, similarmente, en el pasaje de *Μιλινδαπα□ηα* abajo [cf. nota 63—ED.] asumimos que *κ⟨⊇α* es sinónimo de *κα⟩⟩ικ□* (como ya sabemos que puede ser) y que significa clave de bóveda más bien que cabrestante. Si el significado fuera «cabrestante» en uno o en ambos casos, la fuerza de la metáfora, ciertamente, no sería destruida, pero sí algo disminuida.

En conexión con esto puede observarse que en *ϑ□τακα* I.146, un *Ψακ•α* usa como arma un «gran *κ⟨τα* de bronce incandescente, tan grande como una clave de bóveda» (*σο κα⟩⟩ικ□–ματτα∝ μαηανταμ □δδιταμ αψακ⟨⊇α∝ γαηετϖ□*). Esto parece arrojar alguna luz sobre los pasajes obscuros de *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.49.2, donde la víctima sacrificial «ha de ser golpeada sobre el *κ⟨⊇α*» (*κ⟨⊇ε ηανψ□τ*), por lo cual debemos comprender «sobre la coronilla de la cabeza»; y *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.49.9, donde una Estación, descrita como «teniendo un *κ⟨⊇α* en su mano» (*κ⟨⊇α–ηαστα⟩*), desciende en un «rayo de luz» (*ρα∇μιν□ π♦τψαϖετψα*): puesto que la Estación desciende desde el Sol y es el mensajero del Juez solar, nosotros suponemos también que esto significa que tiene en la mano, como su arma, un *δισχυσ*, análogo al disco solar, que es la clave de bóveda del universo. Cf. H. Oertel en *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* XIX (1898), 111-112.

De la misma manera, el discus (*χακρα*) es el arma característica (*□ψυδηα*) del ς⟩ι•⟩υ solar. Otro uso del Sol en una semejanza de arma puede citarse en el Μαη□ϖρατα, donde un Ario y un |⟩δρα luchan por una piel redonda blanca que representa al Sol, y el primero usa la piel misma para abatir al segundo. *Κ⟨⊇α–ηαστα* es entonces equivalente a «armado con el Sol».

De la misma manera que la víctima sacrificial ha de ser golpeada «sobre el *κ⟨⊇α*», así también encontramos que el cráneo del yogui decedido puede ser roto, para permitir la ascensión del soplo de vida; y en conexión con esto Mircea Eliade (*Ψογα*, París y Bucarest, 1936, pág. 306) observa que «El Yoga ha tenido influencia también en la arquitectura. El origen de algunos tipos de templos, junto con su concepción arquitectónica, debe explicarse por los ritos funerarios de los ascetas». Eliade da referencias, y agrega que «la fractura del cráneo (en la región del *βραημαρανδηρα*, el *φοραμεν* de Monro) es una costumbre que se encuentra en los ritos funerarios de muchas razas. Se extiende también por el Pacífico, la India y el Tíbet». Se sabe que era también una práctica en la América india por el descubrimiento en Michigan y en otras partes de cráneos perforados; la perforación circular del foramen que encontramos aquí sólo puede haber tenido una significación ritual. Se distingue de la trepanación ordinaria en que la operación se llevaba a cabo *ποστ μορτεμ*. Sería perfectamente natural describir la perforación como un «ojo» en el domo del cráneo.

[190] *Σαμ□δηι* (neutro) y *σαμ□ηιτα* (part. pasivo) vienen de la raíz *σαμ–□–δη□*, «juntar», «hacer que se encuentren», «con-centrar», «resolver», y de aquí reducir a un principio común: *σαμ□δηι* es «composición», «consentimiento», y en yoga, la «consumación» de *δηψ□να* (contemplación), consumación o unificación o a-una-miento, en el que se trasciende la distinción de conocedor y conocido y sólo queda el conocimiento.

manera que todas las vigas de un edificio con un techo adomado (*κ⟨⊇□γ□ρα*) propenden hacia arriba a su clave de bóveda (*κ⟨⊇α⟩γαμ□ ηοντι*), se inclinan hacia su clave de bóveda (*κ⟨⊇ανιννα*)[191], y se ensamblan en su clave de bóveda (*κ⟨⊇ασαμοσαρα⟩□*), y la clave de bóveda se llama la sumidad (*αγγα* = *αγρα*) de todo, así, vuestra Majestad, todas estas diestras operaciones (*κυσαλ□ δηαμμ□*)[192] tienen el estado de unificación como su vanguardia (*σαμ□δηι–παμυκη□ ηοντι*), se inclinan hacia el estado de unificación (*σαμ□δηι–νιννν□*), propenden hacia el estado de unificación (*σαμ□δηι–πο⟩□*), y se ensamblan en el estado de unificación (*σαμ□δηι–παββη□ρ□*)»[193]. Se verá que *σαμ□δηι* reemplaza aquí al anterior *πρ□⟩ε… σαμ□ηιτα*, afectando al énfasis, más bien que a la esencia del significado.

Ahora estamos en situación de considerar los textos en los que se habla de una salida a través de la clave de la bóveda de una casa, e incluso de un desmantelamiento de la casa misma. En *ϑ□τακα* III.472, el *αρηατ* «vuela arriba en el aire, abriendo la clave de bóveda del palacio (*□κ□σε υππατιτω□ π□σ□δακα⟩⟩ικαμ δωιδη□ κατωα*)». En *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* I.63, un *αρηατ* «volando arriba con su “poder”, sale a través de la clave de bóveda de la casa pinaculada [o probablemente adomada], y se esfuma en el aire». En *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.66, el *αρηατ*

[191] Como se observó en una nota previa, asumimos que *κ⟨⊇α* es aquí un sinónimo de *κα⟩⟩ικ□*. Si se hubiera entendido un caballete, difícilmente se podría haber hablado de cada una de las vigas como «convergiendo» hacia él. *Κ⟨⊇□γ□ρα* puede significar también una «casa con caballete». Pero en el presente contexto tenemos evidencia de que la casa considerada tenía realmente un techo en domo más bien que un techo con caballete o incluso en pico. Eso está indicado por *νιννν□*, que implica que las vigas (*γοπ□νασιψο*) son curvadas, y el techo por lo tanto redondeado; cf. la expresión *γοπ□νασ×–βηογγα*, *γοπ□νασ×ωανκα*, «curvado como una viga», que se usa para las mujeres y los ancianos («doblado», i. e., curvado, no doblado en dos como implica la figura Λ en PTS).

[192] Definidos en *Μιλινδα Πα□ηο* 33, etc., como *σ×λαμ* (conducta), *σαδδη□* (fe), *ωιριψαμ* (energía), y *σαμ□δηι* (unificación, o «aunamiento de la atención»), junto con los *ινδριψ□–βαλ□νι* (los poderes de los sentidos) y *πα□□□* (penetración, o hablando más estrictamente, preconocimiento). Se verá que mientras que la aplicación en los Βρ□ημα⟩ασ es estrictamente metafísica, la del texto budista es más bien «edificante». El pasaje de *Μιλινδαπα□ηα* se repite en otras partes; ver Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: III. Palaces», 1931, pág. 193.

[193] Cf. *Μαφφημα Νικ□ψα* I.322-323, «De la misma manera que la clave de bóveda (*κ⟨⊇α*) de una mansión adomada (*κ⟨⊇□γαρασσα*) es la cima (*αγγαμ*) que ata (*σα∝γη□–τανικαμ*) y sostiene

Μογγαλλ□να (cf. *ϑ□τακα* IV.228-229) «que atraviesa el círculo de la clave de bóveda, y salta adentro del aire (*κα⟩⟩ικα–μα⟩∂αλαμ βηινδιτϖ□ □κ□σαν πακκηανδι*)», es también, incidentalmente, una buena evidencia de la forma circular de la clave. Finalmente, en *ϑ□τακα* I.76, tenemos el canto triunfal del Buddha en la ocasión del Pleno Despertar (*μαη□σαμβηοδι*), en el que se gloría en el hecho de que la casa de la vida, el tabernáculo de la carne, ha sido desmantelado de una vez por todas (*γαηακ⟨⊇α∝ ϖισα⟩κηιταμ*)[194].

Aunque no hemos agotado en modo alguno el tema de los valores simbólicos de la arquitectura india, quizás podamos pretender haber mostrado que durante un periodo de milenios esta arquitectura debe considerarse como habiendo sido no sólo una arquitectura de «hechos materiales», sino también una iconografía: que la forma de la casa concebida en la mente del artista como el modelo de la obra que ha de hacerse, y en respuesta a las necesidades del morador (bien sea humano o divino), servía efectivamente al doble requerimiento de un hombre que puede llamarse un hombre total, a quien todavía no se le había ocurrido que pudiera ser posible vivir «de ladrillos y mortero sólo», y no también en la luz de la eternidad, «de toda palabra que procede de la boca de Dios»; por las cuales palabras nosotros entendemos en la India precisamente «lo que fue escuchado (*∇ρυτι = ϖεδα*)», junto con las ciencias accesorias (*∇□στρα*), cuyo principio básico es imitar lo que los dioses hicieron en el comienzo, o en otras palabras imitar a la Naturaleza, Natura naturans, Creatrix Deus, en su manera de operación[195]. Al tocar el tema de otras cosas que edificios hechos por arte, y el de otras arquitecturas que la arquitectura india, hemos implicado que la tradición metafísica, o

---

(*σα∝γ□νικαμ*), justamente así el techo cobertor de los hábitos [diestros] (*χηανναμ–δηαμμ□ναμ*) [es la cima que ata y que sostiene los seis estados de consciencia loables]».

[194] La casa de la vida, el mundo de la experiencia espacial, es sobre todo una casa en medio del camino: un lugar de procedimiento de la potencialidad al acto, pero de ninguna otra utilidad para aquel cuyos propósitos se han cumplido todos y que es ahora enteramente en acto. Hemos visto ya la misma idea (la de ninguna otra validez para el espacio) expresada de otra manera por el milagro de la reparación de los cuatro cuencos. El ciclo simbolizado por la edificación y destrucción de la casa, o la división y unificación de los cuencos, procede de la unidad a la multiplicidad, y retorna de la multiplicidad a la unidad, en concordancia con la palabra de Buddha: «Siendo yo uno devengo muchos, y siendo muchos devengo uno» (*Σα·ψυττα Νικ□ψα* II.212).

[195] Para los Vedas como un «mapa de la vida», cf. */ατα⟩πατηα Βρ□ημα⟩α* XI.5.13.

Philosophia Perennis, cuya forma específicamente india es védica, es la herencia y el derecho de nacimiento de toda la humanidad, y no meramente de éste o de aquel pueblo elegido; y de aquí que pueda decirse de toda operación artística humana que sus fines han sido siempre al mismo tiempo bienes físicos y espirituales. Esto es meramente reafirmar la doctrina aristotélica y escolástica de que el fin general del arte es el bien del hombre, que el bien es aquello de lo que se siente una necesidad y a lo que somos atraídos por su belleza (por la que lo reconocemos, como si ella dijera, «Aquí estoy yo»), y que el hombre total u hombre santificado ha sido siempre consciente al mismo tiempo de las necesidades físicas y espirituales; y que, por consiguiente, en cualquier capacidad, no es meramente un hacedor ni meramente un contemplativo, sino un hacedor por la contemplación y un contemplativo en acto.

Finalmente, defendemos que nada se ha ganado, sino que se ha perdido muchísimo, a la vez espiritualmente y prácticamente, por nuestra ignorancia moderna de los significados de las «supersticiones», las cuales son de hecho «supervivencias», que sólo son insignificantes para nosotros, debido a que hemos olvidado lo que significan. Si el rayo ya no es para nosotros el matrimonio del cielo y de la tierra, sino sólo una descarga de electricidad, todo lo que hemos hecho realmente es substituir un nivel de referencia metafísico por un nivel de referencia físico; es mucho más total un hombre que puede comprender la perfecta validez de ambas explicaciones, cada una sobre su propio nivel de referencia. Del hombre que podía mirar al techo de su casa, o de su templo, y decir «allí pende el Sol Supernal», o al suelo de su hogar y decir «allí está el ombligo de la tierra», mantenemos que no sólo su casa y su templo eran servicialísimos para él y bellísimos de hecho, sino que, en todos los sentidos, eran mucho más hogares tales como la dignidad del hombre requiere que nuestras propias «máquinas para vivir dentro de ellas».

APÉNDICE: Πλι *καννικ:* CLAVE DE BÓVEDA[1]

En su sentido arquitectónico, las traducciones de esta palabra, en las traducciones de textos p□lis, son tan obviamente insatisfactorias que no será necesario citarlas aquí. Por consiguiente, he consultado de nuevo prácticamente todos los textos originales en los que se puede encontrar la palabra.

El significado literal de la palabra es, por supuesto, «orejera», probablemente en referencia a la idea de algo sobresaliente o prominente. El único ejemplo del significado «arete de oreja» (cf. hindi *καρ)πη(λ*) es *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.94, *πιλανδηανα–κα))ικ□;* cf. el sánscrito *καρ)ακα*, *καρ)ικ□*, «proyección, mango, arete de oreja, pericarpio de un loto, punto central», etc. La palabra se usa muy a menudo para denotar una parte, a saber, la parte interior, el cáliz de un loto. En *ϑ□τακα* I.183, tenemos *παττα, κι□φακκηα, κα))ικ□*, es decir, pétalos, estambres, pericarpio de un loto (*παδυμα*); los dos primeros caen, dejando al último «en pie». Las mismas palabras aparecen con el mismo sentido en *Μιλινδα Πα□ηο* 361, excepto que *κεσαρα* reemplaza a *κι□φακκηα.* Como es bien sabido, el cáliz del loto (*παδυμα*, sánscrito *παδμα*) tiene una cima circular plana marcada con círculos más pequeños. En la iconografía es precisamente esta cima la que forma el soporte efectivo de la deidad sedente o de pie sobre una sede o pedestal (*π×⊇ηα*); por consiguiente, encontramos que la parte superior de un pedestal (*ϖεδι, π×⊇ηακα*) se

[1] [Al comienzo de la Parte III de «El simbolismo del Domo», Coomaraswamy da por supuesto el conocimiento del lector de este artículo, publicado originalmente en el *Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* L (1930).—ED.]

designa en sánscrito como *καρ)ικ* (*M*νασ*ρα*, XXXII.111, 112 y 117 con V. 1 *καρι–καρ)α*).

El disco *παδυμα–κα))ικ* forma la cima de un cuerpo cilíndrico que se estrecha en su descenso hacia el tallo de la flor. Debido probablemente a su semejanza en figura con esta forma, los haces de arroz, de pie en un campo, se llaman *κα))ικ–βαδδη* (*Δηαμμαπαδα Αττηακατη* I.81); porque, por así decir, están atados por la cintura.

En *ϑτακα* I.152, se dice que un cervatillo es tan bello como un *πυππηα–κα))ικ*, que aquí sólo puede significar el «corazón de una flor de loto».

Llegamos ahora al problema más difícil de *κα))ικ* y *κα))ικ–μα)∂αλα* en tanto que un término arquitectónico. Lo encontramos como parte del techo de un *κ(⊇γρα*, *Δ×γηα–Νικψα Αττηακατη* I.309, *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* I.77; de un *σλ*, *ϑτακα* I.201 (= *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* I.269, *ϖισσαμανα–σλα*); de un *πσδα*, *ϑτακα* III.431 y 472; del *ϖσγρα* de un rey, *ϑτακα* III.317-319; de un *γεηα* en general, *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* IV.178; y *Δ×γηα Νικψα* I.94, donde se alude a la adivinación por los *λακκηα)α*, marcas auspiciosas, de un *κα))ικ*, y donde el Comentario (*Δ×γηα–Νικψα Αττηακατη* I.94) explica que el *κα))ικ* puede ser un ornamento, o el *κα))ικ* de una casa, *γεηα. Κα))ικ–μα)∂αλα* parece significar lo mismo que *κα))ικ*, como se verá por los textos (*Δηαμμαπαδα Αττηακατη* III.66, IV.178; *ϑτακα* III.317) y por el hecho de que el *κα))ικ* es en todo caso redondo, de la misma manera que un disco y el círculo de un disco son prácticamente lo mismo.

En tres sitios tenemos un relato de arhats que suben en el aire y que salen de la casa pasando a través del *κα))ικ*. Así, *π*σ*δα–κα))ικα∝ δϖιδη κατϖ*, *ϑ*τακα* III.472; *κ(⊇*γ*ρα–κα))ικα∝ βηινδιτϖ*, *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* I.77; *κα))ικ*–μα)∂αλα∝ βηινδιτϖ*, *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* III.66. En *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* IV.178, varios novicios hacen una salida milagrosa: uno pasa a través del *κα))ικ*–μα)∂αλα*, otro a través de la parte frontal del techo (*χηαδανα*), y otro a través de la parte trasera del techo.

En *ϑ*τακα* I.200-201 y *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* I.269, tenemos la historia de una mujer (Συδηαμμ) que, contra la voluntad de los donadores originales, se las ingenia para participar en la obra meritoria de construir una sala pública (*σ*λ*, *ϖισσαμανα–σ*λ*). Conspira con el carpintero (*ϖαδδηακ×*) para devenir la persona más importante en relación con la sala, y parece que la persona que proporciona el *κα))ικ* se considera así. Un *κα))ικ* no puede hacerse de madera verde, de modo que el carpintero seca, conforma (*ταχχηετϖ*), y perfora (*ϖιφφηιτϖ*) una pieza de madera-de-*κα))ικ* (*κα))ικ*–ρυκκηαμ*), y la mujer la toma, la envuelve en un paño y la guarda. Ahora la sala está casi acabada y es el tiempo de colocar el *κα))ικ;* como el de ella es el único dispuesto para el uso que puede encontrarse, tiene que ser utilizado. En la versión de *Δηαμμαπαδα Αττηακατη* se nos dice, además, que en el *κα))ικ* había grabada una inscripción después del donador principal: *Συδηαμμ νμα αψα∝ σ*λ*, «esta sala la erigió Συδηαμμ».

En *ϑ□τακα* III.431, se dice al rey que un gorgojo se ha comido toda la madera blanda (*πηεγγυ*) del *κα))ικ□* del *π□σ□δα*, pero como la madera dura (*σ□ρα*) está todavía intacta, no hay ningún peligro.

El texto más instructivo es el del *Κυκκυ–ϑ□τακα* (*ϑ□τακα* III.317-319). Aquí el *ϖ□σ□γ□ρα* del rey está sin acabar; las vigas (*γοπ□νασιψο*) están sosteniendo al *κα))ικ□*, pero sólo han sido sobrepuestas. El rey entra en la casa (*γεηα*) y, mirando arriba, ve el *κα))ικ□–μα)∂αλα*; teme que caiga sobre él, y sale afuera de nuevo. Entonces se pregunta cómo se sostienen el *κα))ικ□* y las vigas. Siguen dos versos; en el primero, se da el tamaño del *κα))ικ□:* es de un *κυκκυ* y medio de diámetro, ocho *ϖιδατηι* de circunferencia[2], y está hecho de madera de *σι∝σαπα* [3] y de *σ□ρα;* ¿por qué se mantiene sujeto?. En el segundo verso el Bodhisattva responde que se mantiene sujeto debido a que las treinta vigas (*γοπ□νασιψο*) de madera de *σ□ρα*, «curvadas[4] y regularmente dispuestas, le rodean, le gripan firmemente». El Bodhisattva prosigue exponiendo una parábola; el *κα))ικ□* y las vigas son como el rey y sus ministros y amigos. Si no hay *κα))ικ□*, las vigas no se tienen, y si no hay vigas, no hay nada que soporte al *κα))ικ□;* si las vigas se rompen, el *κα))ικ□* se cae; de la misma manera en el caso de un rey y sus ministros.

---

[2] Incidentalmente, observamos que un *κυκκυ* = 26/11 *ϖιδαττηι: ζιναψα–Πι⊇ακα* III.149 nos informa de que un *ϖιδαττηι* = doce *ανγυλασ*, o «pulgadas».

La otra única indicación del tamaño es la vaga referencia en *ϑ□τακα* III.146, a una masa de hierro «tan grande como un *κα))ικ□*».

[3] *Δαλβεργια σισυ.*

[4] Las *γοπ□νασιψο* (vigas) de un techo adomado o en bóveda de cañón son por supuesto curvadas, como las vemos reproducidas en los interiores de los *σελα–χετιψα–γηαρασ*, pero la curva (a menudo usada figurativamente con referencia a los ancianos) es una simple curva redondeada, no como una V invertida según se afirma en el PTS Dictionary. Las vigas están curvadas pero no dobladas.

En *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.309, una glosa sobre *κ⟨⊇□γ□ρα–σ□λ□*, tenemos *κα⟩⟩ικα∝ ψοφετω□ τηαμβ□να∝ υπαρι κ⟨⊇□γ□ρα–σ□λ□–σαμκηπενα δεωα–ϖιμ□να–σαδισα∝ π□σ□δα∝ ακα∝συ*. Yo me aventuro ahora a traducir este pasaje, no enteramente como en la traducción de Rhys Davids citada en *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* XLVIII, 269, sino «poniendo el *κα⟩⟩ικ□*, ellos completaron la mansión en la forma de una sala con caballete (apoyado) sobre pilares, semejante a un palacio de los dioses». Esto está completamente de acuerdo con las formas arquitectónicas representadas en los relieves antiguos, donde el tipo más común de construcción con pretensiones es el de una sala pinaculada apoyada sobre pilares: *σα∝κηεπενα* es «en la forma de», de la misma manera que en *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.260, *βη⟨μι–γηαρα–σα∝κηεπενα ποκκηαρα⟩ι∝*. En *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.43, una glosa sobre *μα⟩∂αλα–μ□ℜα* (un edificio en el que se asamblean los hermanos), tenemos «Siempre que se emplean dos *κα⟩⟩ικ□σ*, y que el empajado (*χηαννα*) se hace (al estilo de pluma) de ganso o de codorniz, eso es un *μα⟩∂αλα–μ□ℜα*, "una sala en círculo"; y así también, donde se emplea un solo *κα⟩⟩ικ□*, y se pone una fila de pilares alrededor (del edificio), eso se llama *υπα⊇–⊇η□να–σ□λ□* (sala de auditorio) o *μα⟩∂αλα–μ□ℜα*». Así pues, *μα⟩∂αλα–μ□ℜα* debe significar aquí «sala de asamblea»[5]. Está claro que cuando el tamaño de un edificio lo requería, podían emplearse dos claves de bóveda en lugar

[5] La palabra aparece también en *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.48; y *Μιλινδα Πα□ηο* 23, donde es una sala de monasterio en la que están sentados una innumerable compañía de hermanos. *ςιβηανγα Αττηακατη□* 366, la explica como un «*π□σ□δα* rectangular con un pináculo (*κ⟨⊇α*), semejante a un refectorio (*βηοφανα–σ□λ□*)». Ver también el PTS Dictionary, s. v. *μαℜα: Συττα–Νιπ□τα Αττηακατη□* 477 explica *μ□ℜα* como *σαϖιτ□ναν μανδαπαν,* «pabellón con un toldo (o aleros colgantes)».

de una; presumiblemente, el edificio sería entonces absidal en ambos extremos. Es interesante la referencia a los modelos del empajado. Obsérvese que μα⟩∂αλα no se refiere a la forma circular del edificio, sino al «círculo» de los que se asamblean en él.

Será evidente ahora que el κα⟩⟩ικ□ está hecho de madera, que está conectado con las vigas, y que ha de verse desde dentro de la casa mirando hacia arriba (de aquí que, posiblemente, no pueda ser un «pináculo», como se ha traducido comúnmente hasta ahora); es la parte más honorable de la casa, y puede llevar la inscripción de un donador; probablemente está siempre ornamentado, casi con toda probabilidad con la representación de un loto invertido. Es distinto del resto del techo. Obviamente, no está firmemente fijado a las vigas, sino que ellas y él son interdependientes, y se sostienen entre sí.

Sólo una unidad arquitectónica posible responde a estas condiciones, es decir, una clave de bóveda o patera. La perforación de ϑ□ταικα I.201 alude probablemente al ranurado en el borde del κα⟩⟩ικ□ para recibir las puntas de las vigas; una vez puestas en su sitio, las vigas, presionando hacia adentro gripan sólidamente el κα⟩⟩ικ□ y, por otra parte, el κα⟩⟩ικ□ mismo mantiene a las vigas en su sitio. Donde un edificio no es simplemente circular, cuadrado u octogonal, sino abovedado con dos extremos absidales[6], debe haber dos (medios) κα⟩⟩ικ□σ; por otra parte, en el caso de un edificio abovedado terminado en caballete, las vigas se apoyarán directamente sobre un cabrestante (κ⟨⊇α), como en Αφα⟩⊇□, Cueva XIX, o simplemente se encontrarán arriba (como en Αυρανγ□β□δ, Cueva IV), y no será necesario ningún κα⟩⟩ικ□. En cualquier caso, el significado de «clave de bóveda» o patera para

[6] Por ejemplo, en el caso del gran μα⟩∂αλα–μ□ℜα descrito arriba.

κα))ικ debe considerarse como definitivamente establecido, como un término arquitectónico, en la literatura π□λι; tomadas colectivamente, las diversas alusiones son singularmente explícitas.

El presente descubrimiento de la clave de bóveda, como un típico ingenio arquitectónico en la construcción de los antiguos techos adomados o semi-adomados (absidales), es de considerable interés para la historia del domo en la India. De igual manera que otros métodos de construcción en madera, naturalmente se habría copiado en piedra; sólo debemos esperar encontrar «vigas» de piedra estrechadas y ensanchadas, en la hechura de un domo sólido; y esto es justamente lo que vemos en el caso del pequeño templo adomado del relieve de Αμαρ□ϖατ× ilustrado en mi *Ηιστορψ οϕ Ινδιαν ανδ Ινδονεσιαν Αρτ*, fig. 145, donde es evidente que debe haber una clave de bóveda (debajo del pináculo) en la que se apoyan las vigas de piedra[7]. Se observará que el principio es el del arco verdadero, y que la clave de bóveda es efectivamente una piedra clave. La construcción en domo de este tipo ha sobrevivido en la India hasta los tiempos modernos.

Las representaciones efectivas de los interiores de edificios seculares son, por supuesto, muy raras o desconocidas en los relieves antiguos. Pero es bien sabido que los templetes *χαιτψα* excavados en la roca reproducen exactamente las formas de madera; y de hecho yo he podido encontrar dos o tres ejemplos en los que puede verse claramente un *κα))ικ*. Uno de estos, Αφα⟩⊇□, Cueva XIX, reproducido en Martin Hürliman, *Ινδια* (Nueva York, 1928), Lámina 110, muestra una pequeña clave de bóveda circular que recibe las puntas superiores de las vigas del semi-domo del ábside, mientras que un largo plato recto recibe de

[7] [A. K. Coomaraswamy, *Ηιστορψ οϕ Ινδιαν ανδ Ινδονεσιαν Αρτ* (Leipzig, Nueva York, y Londres, 1927; reimpreso en Nueva York, 1965).—ED.]

manera similar las puntas de las vigas de la parte abovedada del techo. Otro ejemplo es la Cueva IV en Αυρανγ□β□δ, donde en una fotografía, hasta ahora no publicada, una clave de bóveda semicircular, o semi-*κα))ικ□*, recibe las vigas absidales, mientras las de la bóveda se encuentran arriba sin plato de ningún tipo; similarmente en K□ρλ×. Una mayoría de fotografías de las antiguas cuevas no muestran ninguno de los detalles del techo claramente, pero es casi una certeza que un examen *ιν σιτυ* revelaría una clave de bóveda circular o semicircular siempre que tengamos un domo o semi-domo absidal.

Como una unidad arquitectónica, nuestro *κα))ικ□* corresponde obviamente al medallón central tan característico de la reciente arquitectura *X□ℜυκψαν* y *Σολα)κ×*, pero no puedo decir si el término *καρ)ικ□* se usa efectivamente en conexión con esto.

También es obvio que la palabra puede tener otros significados afines; en el *K□μικ□γαμα* LIV.37, 40, citado por Prasanna Kumar Acharya, *Διχτιοναρψ οφ Ηινδυ Αρχηιτεχτυρε* (Nueva York, 1927), s. v. *καρ)ικ□*, se explica como un medallón de loto pendular anexado al borde de la cornisa (*καποτα*).

Es necesario tratar brevemente también el significado de *κ(⊇α*, palabra que aparece muy comúnmente en la combinación *κ(⊇□γ□ρα*. En tanto que cima, pico, o caballete del techo de un edificio, el lugar de encuentro de las vigas, *κ(⊇α* es parcialmente sinónimo de *κα))ικ□;* y esto se ejemplifica en *ϑατακα* nº 347, titulado el *Αψακ(⊇α ϑ□τακα*, debido a que allí se menciona una pieza de hierro «tan grande como un *κα))ικ□*». Usualmente es más específicamente el cabrestante o clave de bóveda horizontal en el que se apoyan las vigas de un edificio con un

techo en pico o abovedado. Esto es justamente lo que se ha de comprender en *Μιλινδα Πα□ηο* 38 (11.1.3) donde tenemos, «Como las vigas (*γοπ□νασιψο*) de un *κ⟨⊇□γ□ρα* suben hacia el *κ⟨⊇α*, y se juntan en el *κ⟨⊇α*, y el *κ⟨⊇α* se reconoce como la cima (*αγγα*) de todo, así…»[8]. *K⟨⊇α* no significa «pináculo» como ya suponía anteriormente (*Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ* XLVIII, 262), sino caballete, etc. Para pináculo tenemos (*πυ⟩⟩α-*)*γηα⊇α*, *καλασα*, etc.; en *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* I.414, un *π□σ□δα* tiene un *κ⟨⊇α* de oro diseñado para llevar sesenta *υδακα–γηα⊇α*. De aquí que *κ⟨⊇□γ□ρα* no es primariamente una sala pinaculada, aunque esto también está implícito, sino un edificio con un techo acaballetado o redondeado, pero no en domo, y la traducción establecida «sala con caballete» es probablemente la mejor que pueda encontrarse; en cualquier caso, ha de comprenderse que es una mansión más bien que una mera casa. La ecuación del PTS Dictionary entre *γαηα–κ⟨⊇α = τη⟩ιρ□ = κα⟩⟩ικ□* no es incorrecta, pero debe recordarse que las dos primeras son vigas horizontales, y que la última es una clave de bóveda. Cuando, como en *Δ×γηα–Νικ□ψα Αττηακατη□* I.309, citado arriba, un *κ⟨⊇□γ□ρα* tiene un *κα⟩⟩ικ□*, debe asumirse que con ello se entiende un edificio con punta o puntas *αβσιδαλεσ*, y que cada una de tales puntas requiere su (medio) *κα⟩⟩ικ□;* pero es posible que aquí *κα⟩⟩ικ□* signifique *κ⟨⊇α* puesto que, después de todo, los dos son iguales en la función aunque diferentes en la forma.

[8] Un símil análogo aparece ya en */□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* VIII. (=*Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* III.2.1): «De la misma manera que todas las demás vigas (*ϖα∝♣α*) se apoyan sobre la viga principal (*♣□λ□–ϖα∝♣α*), así todo el sí mismo se apoya sobre este soplo». Esto nos permite traducir *♣□λ□–ϖα∝♣α* más precisamente como clave de bóveda.

Σϖαψαμ□τ♦)) □: Janua Coeli*

Y:←< ∀:←< 8*f*(T ⇓: ℘<σ ∠ϑ4 *f*(ϕ γ∅:4
≡ 2βΔ∀ ϑ™< BΔ≅∃ςϑT<.

San Juan 10:7.

Εινε γροσσε Ωελτλινιε δερ Μεταπηψσικ ζιεητ σιχη δυρχη αλλερ ς□λκερ ηινδυρχη.

J. Sauter.

Las coincidencias de la tradición están más allá de la esfera del accidente.

Sir Arthur Evans.

La «segunda edificación» (*πυνα♣χιτι*) del Altar del Fuego consiste esencialmente en la sienta de los tres «"ladrillos" Perforados del Sí mismo» (*σϖαψαμ□τ♦)) □*), que representan estos mundos, la Tierra, el Aire y el Cielo; los ladrillos estacionales, que representan el Año; y los ladrillos de la Luz Universal que representan a Agni, ς□ψυ y ⌊διτψα (/*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* IX.5.1.58-61). Como una parte de la construcción del Altar del Fuego regular, esta «segunda edificación», o más bien «superestructura» del Altar, se describe en detalle en /*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.4.2, sig. y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8, sig. Aquí sólo nos proponemos examinar la naturaleza de los tres «Perforados del Sí mismo» (*σϖαψαμ□τ♦)) □*), que representan la Tierra, el Aire y el Cielo, y que, con las tres «Luces Universales»

* [Este estudio se publicó por primera vez en *Ζαλμοξισ*, II (1939). Los dos últimos epígrafes se han sacado respectivamente del *Αρχηιϖ ϕ□ρ Ρεχητσ– υνδ Σοζιαλπηιλοσοπηιε*, XXVIII (1934),

mediadoras, que representan a Agni, ς□ψυ y ⌊διτψα (el Fuego, el Viento del Espíritu y el Sol), componen el Eje vertical del Universo, el pasaje de un mundo a otro, ya sea hacia arriba o hacia abajo. Los tres Perforados del Sí mismo, de los que el más bajo es un hogar y el más alto[9] el lucernario cósmico, forman en efecto una chimenea, *δισονσ*

90; y del *ϑουρναλ οϕ Ηελλενιχ Στυδιεσ* (1901), p. 130. Debido a su extensión, las notas de este estudio se han impreso al final del ensayo.—ED.]

[9] *Υτταρα* es no solamente «remotísimo», «altísimo», «superior», «último», sino que significa también «septentrional», y en relación con esto puede destacarse que el *δεπαψ□να* se describe constantemente como una vía «septentrional». En el presente artículo nos interesa principalmente un simbolismo solar. Pero no debe pasarse por alto que los simbolismos polar y solar se combinan casi inseparablemente en la tradición védica, y que esto es inevitable en toda tradición universal, no exclusivamente polar. El Axis Mundi se considera naturalmente como vertical. Este es literalmente un eje de norte a sur sólo para un observador en el polo norte, mientras que para un observador en el ecuador o cerca de él, es evidentemente el sol el que está encima de la cabeza. «Lo que importa destacar a este respecto esencialmente es esto: el eje vertical, en tanto que une los dos polos, es evidentemente un eje Norte-Sur; en el paso del simbolismo polar al simbolismo solar, este eje deberá proyectarse en cierto modo sobre el plano zodiacal, pero de manera que se conserve una cierta correspondencia, e incluso se podría decir una equivalencia tan exacta como sea posible, con el eje polar primitivo… Los solsticios son verdaderamente lo que se puede llamar los polos del año; y estos polos del mundo temporal, si se permite expresarlo así, sustituyen aquí, en virtud de una correspondencia real y en modo alguna arbitraria, a los polos del mundo espacial… y así se encuentran reunidas, tan claramente como es posible, las dos modalidades simbólicas de las que hemos hablado» (René Guénon, «*Λα Σορτιε δε λα χαπερνε*», *□τυδεσ τραδιτιοννελλεσ*, XLIII, 1938, págs. 149-150). De la misma manera nuestra «polaridad», aunque implica originalmente una orientación norte-sur, tiene una aplicación más general a la correlación de dos estados opuestos cualquiera, y «polo» no es meramente «polo norte» sino también cualquier «poste» levantado verticalmente. Ontológicamente hay, por supuesto, tres polaridades distinguibles, (1ª) este-oeste, (2ª) norte-sur (estas dos con referencia a la moción diaria y anual del sol), y (3ª) axial (polar, en el sentido primario, y como en el polo norte). De estas tres polaridades, la conexión de la primera es con el nacimiento (de aquí que en el *Αγνιχαψανα*, la Persona de Oro es depositada con su cabeza hacia el Este; cf. *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* XIII.3, «El Brahman primer-nacido en el Este, desde el límite [*σ×ματασ*]»; ver */αταπατηα Βρ□ημα)α* VII.4.114-118, y la correspondiente *Αιταρεψα Υπανι•αδ* III.11-12, *σα εταμ επα σ×μ□να∝ πιδ□ρψαιταψ□ δπ□ρ□ πραπαδψατα, σαι•□ πιδ♦τιρ ν□μα δπ□/*, «Hendiendo aquel "límite", procedió por esa puerta; el nombre de esa puerta es la "hendidura"»). La conexión de la segunda es con la vida (levantamiento, erección, *υττη□να;* y moción, *χαρα)□*); y la de la tercera es con el sueño y la muerte (uno duerme con la cabeza hacia el

χημινε, □ λα φοισ "*χαμινυσ*" *ετ χημιν* («hogar» y «vía») *παρ λαθυελλε Αγνι σΠαχημινε ετ νουσ–μ□μεσ δεωονσ νουσ αχημινερ ωερσ λε χιελ* [10].

A los Perforados del Sí mismo se les llama «piedras» o «piedras secas» (*♣αρκαρε, ♣υ•κ□/ ♣αρκαρ□/*)[11] en */αταπατηα Βρ□ημα)α*

---

norte, el *δεωαψ□να* es una Vía Septentrional, y el lecho de muerte del Buddha es «cabeza al norte [*υτταρα–σ×σο*]», *Δ×γηα Νικ□ψα* II.137).

[10] No carece de significación, en conexión con esto, que es por la chimenea por donde Santa Claus asciende y desciende. Intento mostrar una asociación hermenéutica de ideas por medio de un juego de palabras. Las relaciones de hecho entre *χαμινο* y *χημενεα* no son tan simples. El latín *χαμινυσ*, de origen griego, es «hogar», y también «chimenea», en un tiempo en que no existía ninguna chimenea según nosotros la conocemos; al mismo tiempo en español e italiano *χαμινο* es «vía».

[11] Hablando ampliamente, *∠αρκαρα* es «grava», es decir, piedras de río mezcladas con arena, pero cuando la palabra se usa en dual o plural, o como un nombre propio, sólo puede entenderse «piedra». El hallazgo de «piedras anulares» naturales de origen sedimentario y con centros decantados, no es desconocido, pero es muy probable que en la práctica los agujeros fueran taladrados artificialmente, y que solamente en la teoría fueran «auto-taladradados».

Un origen betílico de *♣αρκαρ□/*, del que se hace un uso ritual, se predica en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.6.2 (quizás el texto más antiguo existente en el cual tales piedras se consideran como «flechas de rayo»); la variante en */αταπατηα Βρ□ημα)α* I.2.4.1 asigna el mismo origen a las flechas (*♣αρα*), cf. Parte II de Coomaraswamy, «El simbolismo del domo».

∠αδωιμσα Βρ□ημανα I.7.2 deriva *♣αρκαρ□* (= *σικατ□*) de los ojos de las deidades S□dhya; *σαττραμ □σ×ν□ν□∝ σαδηψ□ν□∝ δεω□ν□μ ακ•ασυ ♣αρκαρ□ φαφ□ιρε*. Si se comprende que estos ojos son el sol y la luna, esto no sería inconsistente con la conexión de |αρκαρα con Αγν×•ομαυ según se desarrolla abajo, ni con la de las piedras perforadas.

«|αρκαρα» también puede relacionarse con los Perforados del Sí mismo, y particularmente con el *σωαψαμ□τ♦))□* superior, de otra manera. |αρκαρα es el nombre del |•ι |ι♣υμ□ρα (*♣ι♣υμ□ρα*, «cocodrilo», y literalmente «matador de niños» = *φηα•α, μακαρα, γραηα, γρ□ηα*) en una versión de la Leyenda del Diluvio mencionada en *Πα□χαωι·♣α Βρ□ημα)α* VIII.6.8-9 y XIV.5.14-15; *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα)α* I.174, 175 y III.193; y *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* II.19.3: «Él ascendió al cielo, él es ese |αρκαρα que sube (*υδετι*) allí... quienquiera que es un Comprehensor de ello, alcanza el cielo». Cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.6.3.4, donde el sol es una «piedra rutilante puesta en el medio del cielo» (*μαδηψε διωο νιηιτα∝ π♦•)ιρ α♣μ□*), y */αταπατηα Βρ□ημα)α* IV.6.5.1, «Ciertamente, el *γραηα* es el que brilla allí», es decir, el sol. El |ιμ♣υμ□ρ× (probablemente m. de -*μ□ριν*) se identifica con el Ψαφ□αψαφ□×ψα Σ□μαν (en *∠αδωιμσα Βρ□ημα)α* I.3.16, «la cabeza del sacrificio») y con Agni Vai♣v□nara, y se describe como agazapado a la espera «en la senda del

sacrificador» o como «acechando con las fauces abiertas en la única vía, contracorriente» (*εκ□ψανε ♣ι∝♣υμ□ρ× πρατ×πα∝ ϖψ□δ□ψα τι•⊇ηατι*), en conexión con lo cual debe recordarse que «la vía hacia el cielo es contracorriente» (*πρατ×παμ, πρατικ⟨λαμ,* pali *πα⊇ισοτο, υδδηα∝σοτο;* cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.28.4, *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.5.7.4, *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* y *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α πασσιμ,* S I.136 sig. etc., y especialmente *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.5.4, «Si él ofreciera eso a ςαρυ⟩α a favor de la corriente de las aguas, ςαρυ⟩α haría presa en sus hijos; él lo ofrece cara al norte en el lado sur contra la corriente de las aguas, para impedir que ςαρυ⟩α haga presa en sus hijos»). [En */□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* III.5 la barra de cabeza (*♣×ρσα⟩ψα*) del trono de Brahma, el Soplo, se identifica con los Σ□μανεσ Bhadra y Ψαφ□αψαφ□×ψα, mientras que en la construcción efectiva de las dos puntas de esta barra son cabezas de *μακαρα*, presumiblemente los aspectos auspicioso e inauspicioso del *♣ι∝♣υμ□ρα* solar (*♣ι∝♣υμ□ρα*, el «devorador de recién nacidos»: el iniciado y el decedido en su vía al renacimiento son «recién-nacidos»).

El «buche (*κ□κυδα*)» de ςαρυ⟩α dentro del cual vierten los Siete Ríos (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.69.12) es el Mar como último «hogar (*ασταμ*)» del hombre, adentro del cual se disuelven (*βηιδψατε*) «el nombre y la apariencia» del individuo, y se llama sólo el Mar (*Πρα♣να Υπανι•αδ* VI.5 = *Υδ□να* 55). Para ςαρυ⟩α como ςι♣ϖ□ψυσ y Graha, cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* IV.1.7; para Αγν×σομαυ como las fauces de la Muerte, ver */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.6.3.19]. Los Brahmanes de antaño solían preguntar, «¿Quién se liberará hoy de (*ατιπρο•ψατα*) las fauces abiertas de | ιμσυμ□ρ×?», y la respuesta es, el que coloca el canto bien cantado como una sopa en su boca, pasa a su través indemne (*τασψ□νν□δψαμ εϖα μυκηατοΠπιδη□ψα σϖαστψ ατψετι, ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.174, donde *τασψα… μυκηατο… ατψετι = Κα⊇ηα Υπανι•αδ* I.11, *μ♦τψυ–μυκη□τ πραμυκταμ*); cf. *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* X.10, *αϖα•⊇α δανδα♣⟨κ□/,* y */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* V.4.1.1, *σαρϖ□ν… μ♦τψ⟨ν ατιμυχψατε… τασψα φαραιϖα μ♦τψυρ βη□ϖατι* —puesto que la muerte y la liberación ritual del Sacrificador prefiguran su ascenso desde la pira funeraria cuando él «muere» literalmente. El Yajñayajñiya, como «cabeza del sacrificio», puede identificarse con Makha-Soma (-ς♦τρα, etc.): cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIV.1.1 y XIV.1.2.17, etc., y también Coomaraswamy «Ángel y Titán», 1935, pág. 318; para las «bocas» de Σ□μα–Πραφ□πατι, cf. *Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* II.9.6. La intención es pues la misma que en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.3.4.21, donde «Agni y Soma (-ςι•⟩υ) han cogido al que es iniciado (y por lo tanto un "infante", *γαρβηα, σι♣υ*)… y él mismo es la ofrenda: así ellos le han cogido entre sus fauces; y con la víctima se redime ahora a sí mismo»; «en ella se ve a sí mismo» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.7.2), y «rescatándose así a sí mismo por sí mismo, habiendo devenido libre de la deuda, sacrifica» (*Καυσιτακ× Βρ□ημα⟩α* XIII.3; cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* III.3.8). El sacrificio de sí mismo se representa por el de la víctima, el Rey Soma, que es siempre «matado» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.9.2, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.2.8.2, etc.), y el rito se cumple así como se cumplió en el comienzo, cuando los Devas «sacrificaron con el sacrificio (*ψαφ□ενα ψαφ□αμ αψαφαντα, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.90.16)», y como en el sacrificio cristiano (la Misa), donde Cristo es la víctima con quien el participante se identifica a sí mismo (cf. Bede Frost, *Τηε Μεανινγ οφ Μασσ*, Londres, 1934, págs. 66-67).

No se pasará por alto que *♣αρκαρα* es trasladado al cielo (*ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* III.193) como una estación solar, y que, de hecho, deviene la constelación de Capricornio. Los aspectos contrastados de la Janua Coeli (abierta o cerrada, para admitir o excluir, como en *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5 y San Mateo 25:10-12) son, en la tradición pitagórica (ver R. Guénon, «El simbolismo del Zodiaco en los pitagóricos». *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ* XLIII, 1938), las dos puertas separadas de Capricornio y de Cáncer, la primera de las cuales corresponde al *δεϖαψ□να* hindú, en el que se efectúa el pasaje del sol, y la segunda al *πιτ♦ψ□να*, por el que no hay ninguna salida del cosmos. Estos *ψ□νασ* o cursos son, respectivamente, septentrional y meridional, en tanto que la moción aparente del sol, que el sacrificador sigue, es un ascenso hacia el norte que comienza desde Capricornio, y un descenso hacia el sur que comienza desde Cáncer.

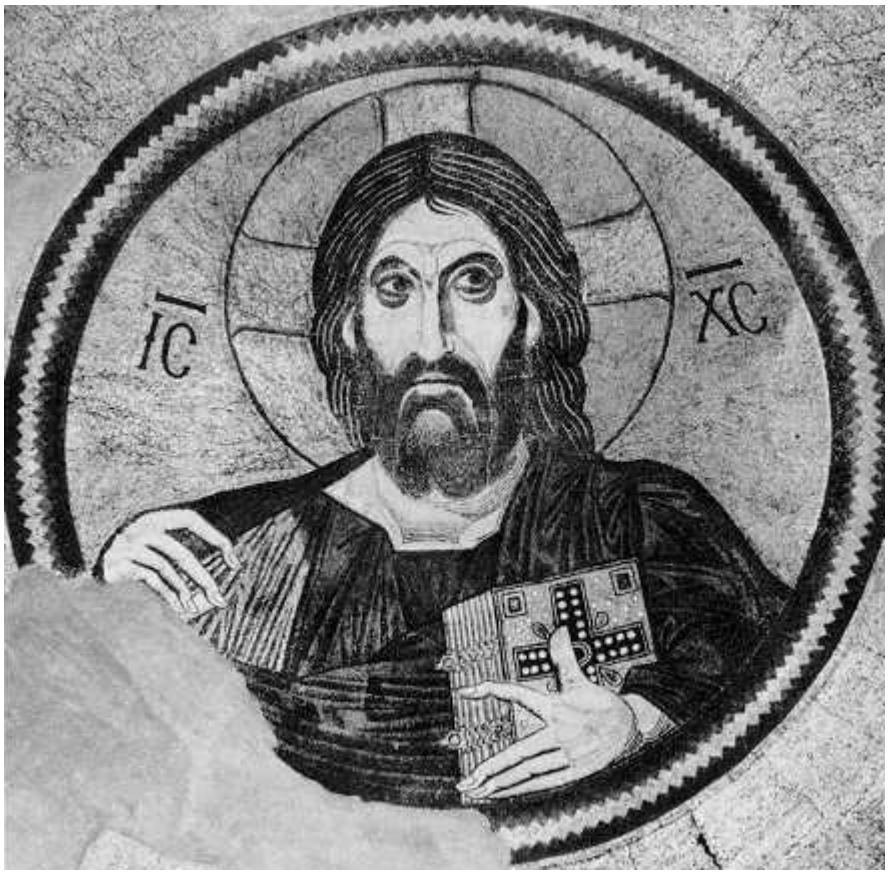
Así pues, *♣αρκαρα* designa apropiadamente la *σϖαψαμ□τ♦))□* superior, no sólo en su sentido de «piedra», sino también en el de *γραηα:* la Puerta del Sol es la Puerta de la Vida o las Fauces de la Muerte, y todo depende de la comprensión del Sacrificador, que si se considera a sí mismo como Fulano, «y piensa "Él es uno, y yo otro", no es un Comprehensor, sino, por así decir, una bestia que ha de sacrificarse a los dioses» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.4.10). Todos los «pasajes» (de un estado de ser a otro) son en este sentido «peligrosos»; y no cabe ninguna duda de que el *μακαρα* (=*♣ι∝♣υμ□ρα*) colocado encima de las puertas, y conocido en Java como *κ□λα–μακαρα* (*κ□λα*, «Tiempo», es uno de los nombres bien conocidos de la Muerte) tiene la misma significación; cf. J. Scheftewitz, *Διε Ζειτ αλσ Σχηιχκσαλσγοττηειτ ιν δερ ινδισχηεν υνδ ιρανισχηεν Ρελιγιον*, Stuttgart, 1929. En la India y en Ceilán la cabeza del *κ□λα–μακαρα*, se llama a la vez «cara de makara (*μακαρα ϖακτρα*)» y las «fauces del león (*σι∝ηα–μυκηα*)», y hay que destacar que, en lo que es quizás la referencia más antigua a este motivo, en *Κηυδδακαπ□⊇ηα* 172, el *σ×ηα–μυκηα* es un «ornamento al costado del cubo del carro del rey», evidentemente como en el ejemplo chino, B. Laufer, *ϑαδε* (Chicago, 1912), Lámina XVI, fig. 1.

Un autor (cuya referencia he extraviado), al describir una lápida frigia del siglo segundo d. C. , observa que el león representado en ella «als Hüter der Todestür im Bogen über der Tür erscheint», y que «als Sinnbild der Macht ist der Löwe wohl auch an Toren aufzufassen». Y no se pasará por alto que Cristo, que dice de sí mismo que «Yo soy la Puerta», es el «León de Judá» y también el «Sol de los Hombres».

La teoría del arte india y universal asume una mimesis de los prototipos angélicos. Por ejemplo, el palacio del rey reproduce las formas de la ciudad celestial. Una notable ilustración de esto la proporciona el palacio-fortaleza de Σ×ηαγιρι en Ceilán, descrito como «de difícil ascenso para los seres humanos (*δυρ□ροηαν μανυσσεηι, Μαη□ϖα∝σα* XXXIX.2; cf. el *δ⟨ροηα⟩α* de *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.21)». Aquí, Kassapa construyó «una escalera en la forma de un león (*σ×η□κ□ρενα⊃ νισσε⟩ι–γεη□⟩ι*)… y edificó un vistoso y delicioso palacio real como una segunda ⟨λακαμα⟩∂α (Ciudad Celestial, *Δ×γηα Νικ□ψα* II.147, 170) y moró allí como Kuvera» (*□δεμ* 3-5). De hecho, la subida principal debe haber conducido a través de las fauces del colosal león de ladrillo y estuco, del que la fortaleza toma su nombre y del que aún existen restos (*Αρχηαεολογιχαλ Συρϖεψ οφ Χεψλον, Αννυαλ Ρεπορτ*, 1898, pág. 9, y *Χ⟨Ϙαϖα∝σα*, tr. Wilhelm Geiger y C. M. Rickmers, 2

vols., Oxford, 1929, 1930, pág. 42, n. 2). La intención era manifiestamente la asimilación del palacio-fortaleza a un prototipo divino y del ascenso a un *Ηιμμελφαηρτ*.

El lugar y la naturaleza de la máscara que corona un *μακαρα τορα)α* (por ejemplo, Coomaraswamy, *Ηιστορψ οφ Ινδιαν ανδ Ινδονεσιαν Αρτ*, 1927, fig. 225) son lo mismo: ciertamente, el *τορα)α* funciona como el nicho de una imagen, pero su nombre de *τορα)α* se debe a que el nicho es esencialmente un portal y ha de comprenderse como parte del aspecto frontal de la deidad cuya imagen llena la entrada. La espalda de la imagen está oculta, y generalmente se deja sin acabar y relativamente informe, no sin sanas razones metafísicas. No hay duda de la similitud entre este tipo de figura y las figuras radiantes de Cristo en Majestad (una concepción compleja, relacionada a menudo con la psicostasis y el Juicio Final) colocadas sobre los pórticos de las catedrales románicas como si estuviera diciendo, «ningún hombre viene al Padre sino por mí», y «a no ser que nazcáis de nuevo»; tales son figuras del Sol de los Hombres, que separa las ovejas de las cabras en la «separación de los caminos». La figura sobre el pórtico prefigura la del Pantocrátor (figura 20), que llena el círculo de lo que es realmente el «ojo» del domo («El domo central se coronaba con el tremendo ceño de Cristo Pantocrátor, el Juez Soberano», Robert Byron y David Talbot Rice, en *Τηε Βιρτη οφ Ωεστερν Παιντινγ*, Londres, 1930, pág. 81; Vincent of Beauvais habla de la *φεροχιτασ* [ferocidad] de Cristo). La vía hacia el «ojo» del domo es horizontal (*τιρψακ*) hasta que se alcanza el altar, que es el ombligo de la tierra, y en adelante es vertical (*(ρδδηαϖαμ*); o para decir lo mismo en otras palabras, la vía adentro de la Iglesia prefigura la entrada adentro del Cielo. En la arquitectura muslim, están implicados los mismos principios en la abertura circular que, en muchos casos, sobremonta un nicho o portal.



Φιγυρα 20. Χριστο Παντοχρ□τορ, Δαπηνι

La bien conocida «máscara de ogro», que aparece de tantas maneras características en los bronces chinos más antiguos, ciertamente está formalmente vinculada a la «cara de *μακαρα*» de la tradición india. No cabe sino reconocer que la relación no es sólo de forma sino también de significado, y que la designación de *τΠαο τΠιεη*, que significa «glotón» (cf. Agni como *γρασι•)υ*, *κραϖψ□τ*, etc., y textos tales como *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* I.2.1, *τα∝ φατ□μ αβηιϖψ□δαδ□τ*), aunque dada por los eruditos chinos a la «máscara del ogro» mucho tiempo después, se dio apropiadamente (ver también nota 78). Puede darse una interpretación similar de los monstruos devoradores de las empuñaduras de las espadas indonesias, que ha estudiado tan brillantemente R. Heine-Geldern; sin embargo, éstos no deben relacionarse únicamente a una leyenda particular, sino que deben verse más bien como una ilustración del principio general que se refleja en tales leyendas. En *ϑουρναλ οφ τηε Ινδιαν Σοχιετψ οφ Οριενταλ Αρτ* V (1937) y en IPEK (1925), Heine-Geldern relaciona las formas de estas empuñaduras de espada, donde un monstruo está devorando a un ser humano, a menudo un niño, con el *Συτασομα ϑ□τακα*, nº 537, en el que un rey Brahmadatta (alias Καλμ□•απ□δα) de Benarés es la encarnación de un *ψακκηα* caníbal, y deviene un caníbal en esta vida hasta que es

convertido por su propio hijo Sutasoma, el Boddhisattva. Pero esta leyenda misma es sólo una versión seudohistórica y transparentemente evemerizada del Urmythos: Brahmadatta (= «Teodoro») es una encarnación del Βραημαν–Ψακ•α de los Vedas y Υπανι•αδσ, y representa el papel de la Muerte (Μ♦τψυ, Μ□ρα, Yama) como Señor del Mundo (representado como es usual por «Benarés»), hasta que es vencido por Sutasoma (como Μ□ρα es vencido por Gautama, Α⟩γυλιμ~λα convertido por el Buddha, etc.). El monstruo de la empuñadura de la espada es esencialmente la Muerte, y la referencia al *ϑ□τακα*, si la hay, es solo accidental. La aplicación de la «cabeza de la Muerte» a la empuñadura de un arma es tan apropiada como la del *σι∝ηα–μυκηα* y el «*τ∏αο τ∏ιεη*» al cubo de una rueda, como se observa arriba y en la nota 77. La «cabeza de la Muerte», ya sea en una forma leonina, aquilina, reptiliana, o de «glotón», es la Faz de Dios, que a la vez «mata y vivifica». Como ha visto acertadamente Carl Hentze, «Die *Τ∏αο–τ∏ιεη*-Darstellungen verbinden Nacht- und Dunkelheitssymbole… mit Licht und Erneuerungssymbolen… Der *Τ∏αο–τ∏ιεη* ist gerade derjenige Dunkelheitsdämon, der Licht und Leben aus sich entstehen lässt», donde combina así los caracteres solar y lunar (*Φρ□ηχηινεσισχηε Βρονζεν– υνδ κυλτυρδαρστελλυνγεν*, Antwerp, 1937, pág. 85). Ésta es la unidad de Μιτρ□ϖαρυ⟩αυ, Amor y Muerte: «La Obscuridad Divina es la Luz inaccesible… todo el que entra se considera digno de conocer y ver a Dios» (Dionisio, *Επ. αδ Δορ. Διαχ.*); «Y la profundidad de la obscuridad es tan grande como la habitación de la luz; y no están distantes una de otra, sino juntas entre sí» (Jacob Boehme, *Τηρεε Πρινχιπλεσ οφ τηε Διϖινε Εσσενχε*, trad. John Sparrow, Londres, 1910, XIV.76).

Las mismas relaciones pueden estudiarse en el sarcófago de Rávena de la Figura 21, en el que el rectángulo del Cosmos está sobremontado por la bóveda del Paraíso supra-solar, y el Sol y la Faz de Dios están representados por la máscara de león (*σι∝ηα–μυκηα*), colocada en el centro del techo de los mundos, en la base de los cielos, que están arriba. En orden descendente, reconocemos el León, la Paloma y la Cruz, es decir, el Sol, el Espíritu y Cristo —o, en sánscrito, ⌊διτψα, ς□ψυ y Agni. La Cruz está soportada y se eleva desde un vaso (el *κυμβηα* de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.33.13), que, en la medida en que esto es específicamente una representación del Bautismo, significa el Jordán (como lo ha señalado J. Strzygowski), pero también las Aguas Inferiores impregnadas por el rayo descendente, o, en otras palabras, la Theotokos, la Madre Tierra. Cuanto más detallado sea nuestro conocimiento de la ontología védica y de su iconografía posterior, tanto más evidentes serán los paralelos. Aquí, en lo que concierne a la Theotokos, sólo podemos aludir al nacimiento de Agni de las Aguas, que es también el del Profeta ςασι•⊇α en el loto = vaso = barca (de la tierra) (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.33.11-12 y 88.4), y a la frecuente representación iconográfica de ⌊ρ× Λακ•μ× por el Vaso Rebosante (*π⟨ρ⟩α–κυμβηα*, etc.) en el arte indio antiguo. Más inmediatamente pertinente al presente estudio es el hecho de que la boca del León es la Janua Coeli, el Perforado del Sí mismo superior, desde la que el Espíritu procede; y la boca del vaso de abajo, es el correspondiente Perforado del Sí mismo terrestre, el lugar de nacimiento del Hijo, que él mismo es también el León, y a quien nos corresponde a nosotros seguir en su retorno al Padre a través de las fauces del León. Por supuesto, el punto de intersección de los brazos de la Cruz es el que corresponde al Perforado-del-Sí mismo intermediario del altar védico.

Φιγυρα 21. Σαρχ□φαγο δε Ρ□πενα

En el rectángulo del cosmos, el Bautismo de Cristo está representado simbólicamente por la paloma (el Espíritu), la Cruz (Cristo) y el vaso (el Jordán); Juan y el ángel por palomas una enfrente a otra. La boca abierta (la «puerta estrecha») de la máscara de león del Sol (el Sol de los Hombres, sánscrito *σ⟨ρψο ν♦ν*), en la unión de este rectángulo con la bóveda del Paraíso Celestial arriba, es el paso de un estado del ser a otro. El Descenso axial de la Paloma es la spiración del Sol (*σ⟨ρψα □τμ□, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1), y, por así decir, el Beso del Sol, «Éste es mi Hijo muy amado» (*□τμ□ τπαμ πυτρα, Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* II.11, cf. nota 15). Las formas de abajo se repiten

VIII.7.3.20 y VIII.7.4.1, y J. Eggeling los considera acertadamente como «piedras naturales», que pueden haber sido más grandes que los ladrillos ordinarios (*Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ*, XLIII, 128, n. 2). Es evidente que «perforado» no significa «poroso»[12], sino más bien anular o semejante a una cuenta, puesto que los Perforados del Sí mismo no son

---

en principio arriba, donde, sin embargo, no vemos al Espíritu, pues «el Viento (del Espíritu) sopla sólo a este lado del cielo» (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* VIII.7.3.9-12).

Formas análogas aparecen en los lugares más remotos. El mango de un cuchillo sacrificial azteca, por ejemplo, está compuesto de un Γαρυδα que tiene en su boca abierta una cabeza de hombre, que, en este contexto, es ciertamente la de la víctima (P. Radin, *Τηε Στορψ οφ τηε Αμεριχαν Ινδιαν*, Nueva York, 1927, pág. 108). Decimos «Γαρυδα» solo descriptivamente y sin agotar la cuestión de las fuentes o influencias formales; en cualquier caso, la representación es la del Pájaro-Sol en su aspecto rapaz. Sería rebuscado invocar aquí el ϑ□τακα, y temerario dar por establecida una influencia específicamente india; sin embargo, sería razonable explicar las fórmulas india (ver «El rapto de una N□γ×»), china (ver Carl Hentze, *Οβφετσ ριτυελσ, χροψανχεσ, ετ διευξ δε λα Χηινε ετ δε λΠΑμ□ριθυε*, Antwerp, 1936) e india americana (Radin, Hentze) de acuerdo con el principio universal que se expone tan explícitamente en los textos védicos, pero que expresa no menos claramente el Maestro Eckhart (ed. Pfeiffer, pág. 399) cuando dice que el alma es tragada por Dios «als din sunne die morgenroete in sich ziuhet, daz si ze nihte wirt». Pues en todo sacrificio, «se alimenta» a un Dios; o, en otras palabras, el alma, o más bien el espíritu de la víctima se devuelve a su fuente; en último análisis, es a sí mismo (*προπριυμ*) lo que el sacrificador mata, y es a sí mismo (*εσσε*) lo que devuelve vivo a Quien lo dio. De aquí la pregunta que se hace en las Υπανι•αδσ, «¿Cuál es el sí mismo? (*καταμα □τμ□, Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* IV.3.7)» «¿Cuál es? (*Μαιτρι Υπανι•αδ* II.1)», y la correspondiente pregunta budista, «¿Por cuál sí mismo (*κενΠατταν□*) alcanza uno el Mundo de Brahma? (*Συττα–Νιπ□τα* 508)», es decir, por el sí mismo «menor» o por el «mayor» de *Α)γυτταρα Νικ□ψα* I.240; cf. San Lucas 17:33, San Mateo 16:25, San Juan 12:25; Cantar de los Cantares I:8 (*σι ιγνορασ τε, εγρεδερε*); y también la nota 58.

[12] J. Eggeling usa esta palabra en *Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ*, XLIII, 155, nota 8, pero en */αταπατηα Βρ□ημα)α* VII.4.2.2, donde se explica *σωαψαμ□τ♦)□*, traduce correctamente que se llama así debido a que el Soplo «se perfora a sí mismo (*σωαψαμ □τμ□ναμ □τ♦ντττε*)». *⟨τ♦δ* se usa de «perforar las orejas». En */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.30.10, *αλ□τρ)αη*, derivado por Ψ□σκα de *τ♦δ* (*Νιρυκτα* VI.2), puede comprenderse mejor si se toma, según la primera explicación de Σ□ψα)α, de *αλ□τρ)□σαη* en I.166.7, como *αν□τ♦να /, □ταρδανα–ραηιτα /*, «no perforados». Aquí los Maruts «no están perforados» en el sentido simple de «no están heridos»: en III.30.10, Vala, a punto de ser abierto por Indra (cf. II.24.3, *αβηιναt ϖαλαμ… αχακ•αψατ σωαρ*) «todavía no está perforado». Las explicaciones de Max Müller en *Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ*, XXXIII, 227-228, son inadmisibles.

sólo «para el paso hacia arriba de los soplos» (*πρ□)□ν□μ υτσ♦•⊇ψαι*)[13] sino «también para la visión del mundo del cielo» (*ατηο συϖαργασψα*[14], *λοκασψ□νυκηψ□τψαι*[15], *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8.1, 3.2.2, y 3.7.4). Además, son la Vía por la que los Devas anduvieron primero arriba y abajo de estos mundos, usando las «Luces Universales» (los «ladrillos» *ϖι♣ϖαφοτισ*, Agni, ς□ψυ y ⌊διτψα) como sus peldaños (*σαμψ□ναψαη*, */αταπατηα Βρ□ημα)α* VIII.7.1.23)[16], y la Vía para que el Sacrificador haga ahora lo mismo

---

[13] Para el retorno del espíritu a su fuente.

[14] *Συϖαργα* = *σϖαργα*, cielo o mundo de luz; y/o *συ–ϖαργα*, buena compañía, de *ϖ♦φ* como en *ϖ♦φανα*, «redil, campamento», etc.

[15] *Αδ ϖισιονεμ χοελι χοελεστι. Ανυκηαψ□τψαι* corresponde a *δ♦•⊇αψε* en */♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ* 15 y en textos paralelos. En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8.1, «para revelar» de Keith es correcto, pero en V.3.2.2, «para la iluminación de» yerra el punto. Es justamente como cuando uno mira a través de la puerta del Sadas o del Ηαϖιρδη□να (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* IV.6.7.9-10). «uno puede mirar libremente a través de la puerta, pues la puerta está hecha por los dioses».

[16] *Σαμψ□ν×* = *□κραμα)α* / en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.3.2, etc. En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.3.9, se colocan ladrillos especiales como peldaños: */αταπατηα Βρ□ημα)α* considera esto como fuera de orden, puesto que todo lo que se requiere son los ladrillos de la Luz Universal. El simbolismo de la escala cósmica es inconfundible. Cf. Génesis 28:12, 17-18: «Él soñó, y vio una escala alzada sobre la tierra, y la cima de ella alcanzaba el cielo: y vio a los ángeles de Dios ascendiendo y descendiendo por ella… Y él estaba atemorizado, y dijo, “Cuán temible es este lugar: esto no es otro que la casa de Dios, y ésta es la puerta del cielo”. Y Jacob se levantó temprano por la mañana, y tomó una piedra,… y la erigió como un pilar» [cf. Figura 22]. El Maestro Eckhart cita esta escala como un ejemplo de la primera clase de parábolas (símbolos), en los que «todas las palabras, o virtualmente cada palabra de la parábola considerada por sí misma tiene un significado simbólico», y dice que «esta escala significa y expresa parabólicamente y en una semejanza el universo entero y sus partes principales (*Εξποσιτιο σανχτι εϖανγελιι, σεχυνδυμ ϑοηαννεμ*, 175). Cf. también J. ben Gorion según lo cita U. Holmberg, «Der Baum des Lebens», *Ανναλεσ Αχαδεμιαε Σχιεντιαρυμ Φεννιχαε*, XVI (1922-1923), 28, nota 2.

Σαμψ□ν× = *□κραμα)α* / en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.3.2, etc. En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.3.9, se colocan ladrillos especiales como peldaños: */αταπατηα Βρ□ημα)α* considera esto como fuera de orden, puesto que todo lo que se requiere son los ladrillos de la Luz Universal. El simbolismo de la escala cósmica es inconfundible. Cf. Génesis 28:12, 17-18: «Él soñó, y vio una escala alzada sobre la tierra, y la cima de ella alcanzaba el cielo: y vio a los ángeles de Dios ascendiendo y descendiendo por ella… Y él estaba atemorizado, y dijo, “Cuán temible es este lugar: esto no es otro que la casa de Dios, y ésta es la puerta del cielo”. Y Jacob se levantó temprano por la

mañana, y tomó una piedra,… y la erigió como un pilar» [cf. Figura 22]. El Maestro Eckhart cita esta escala como un ejemplo de la primera clase de parábolas (símbolos), en los que «todas las palabras, o virtualmente cada palabra de la parábola considerada por sí misma tiene un significado simbólico», y dice que «esta escala significa y expresa parabólicamente y en una semejanza el universo entero y sus partes principales (*Εξποσιτιο σανχτι εϖανγελιι, σεχυνδυμ ϑοηαννεμ*, 175). Cf. también J. ben Gorion según lo cita U. Holmberg, «Der Baum des Lebens», *Ανναλεσ Αχαδεμιαε Σχιεντιαρυμ Φεννιχαε*, XVI (1922-1923), 28, nota 2.

Φιγυρα 22. Λα Εσχαλα Χελεστιαλ, βιζαντινα, χομιενζοσ δελ σιγλο ΞΙΙ

(*/ αταπατηα Βρ□ημα)α* VIII.7.2.23 y VII.4.2.16), de manera que, como un Comprehensor (*εϖα∝ϖιτ*), «habiendo ascendido al Espíritu Beatífico (*□νανδαμαψαμ–□τμ□ναμ υπασα∝κραμψα*), atraviese estos mundos, "comiendo" lo que quiere, y en la figura que quiere» (*ιμ□) λοκ□ν κ□μ□ν× κ□μαρ(πψ ανυσα∝χαραν, Ταιττιρ×ψα Υπανι•αδ* III.10.5; cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.45.2 y III.28.4), como en San Juan 10:9, «será salvado, y entrará y saldrá, y encontrará pradera», y *Πιστισ Σοπηια* [17]. De todo esto se sigue que los Perforados del Sí mismo del Altar del Fuego deben haber sido «piedras anulares», como el ejemplo bien conocido de | ατρυ□φαϖα, llamada la «Puerta de la Liberación» (*μυκτι–δϖ□ρα*), a cuyo través las gentes se

---

(Δε υν μανυσχριτο Κλιμαξ).

En *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.225 se describe que el Buddha desciende de los cielos Τραψαστρι∝♣α por una escala (*σοπ□να*), y que su intención es «caminar la senda humana» (*μανυσσαπατηα∝ γαμισσ□μι*). Desde la cima de esta escala pueden verse hacia arriba todos los Brahmalokas, hacia abajo las profundidades del infierno, y en torno a ella toda la extensión del universo en las cuatro direcciones. El pie de la escala está en la entrada de la ciudad de Σα∝κασσα («Lugar de manifestación»), donde hay un santuario llamado «Inmutable (*αχαλαχετιψα*)». Esta escala está ilustrada en relieves de Βη□ρηυτ y Σ~□χ×.

Δ×γηα Νικ□ψα I.243 describe una escala (*νισσε)ι*) erigida, «por así decir, en una encrucijada» (es decir, en el ombligo de la tierra) y que conduce a un palacio invisible (cf. el *νισσε)ι–γεη□νι* en Σ×ηαγιρι descrito en la nota 3). La referencia (aunque se pretende desdeñable) es a medios de ascenso tales como se han citado más atrás procedentes de distintas fuentes Βρ□ημα)α.

[17] Un descenso tal se cuenta en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.29, donde Υχχαι♣ραϖασ Kaupeyaya («Voz de Clarín, el Hijo del Manantial» —es decir, *Φονσ ςιταε*), que «ha desechado sus cuerpos y encontrado al Guardián del Mundo», se aparece a su sobrino todavía vivo en una forma reconocible. Ésta no es, por supuesto, una manifestación «espiritista» sino una resurrección, o *αϖαταρα)α*. El sobrino, ciertamente, apenas puede creer que el tío se le haya aparecido aquí en la tierra, puesto que comúnmente se comprende que «cuando alguien se manifiesta (*□ϖιρ βηαϖατι*), el hecho es que los otros [a quienes él se manifiesta] ascienden a *συ* mundo [no que él desciende al de ellos]». Υχχαι♣ραϖασ explica que, como uno que ha encontrado a Dios, él es ahora un «Movedor a Voluntad»; por consiguiente, puede asumir la forma que una vez llevó sobre la tierra tan fácilmente como cualquier otra.

pasan todavía, y como las muchas piedras anulares de todos los tamaños que se han encontrado en los yacimientos del Valle del Indo[18].

Los Perforados del Sí mismo son estos mundos (*⌠αταπατηα Βρ□ημα⌡α* IX.5.1.58, etc.) en una semejanza. Lo que les es común es el «Soplo total (*σαρϖαη πρ□⌡α ⌡*)», cuyos tres aspectos son el de la aspiración (*υδ□να*) propio de Agni, la transpiración (*ϖψ□να*) propio de ς□ψυ, y la espiración (*πρ□⌡α*) propio del Sol (*⌠αταπατηα Βρ□ημα⌡α* VII.1.2.21)[19].

Nos encontramos aquí con la doctrina del *σ⌠τρ□τμαν*, según la cual todas las cosas están conectadas con el sol en lo que es literalmente una con-spiración común. Así pues, los Perforados del Sí mismo son vivificados con el Soplo de vida por el Caballo-Sol, al que se le hace

---

[18] Ver Sir John Marshall, *Μοηενφο–Δαρο ανδ τηε Ινδυσ Χιϖιλιζατιον*, 3 volúmenes (Londres, 1931), I, 62, con referencias adicionales (para ERE II, ver *Ενχψχλοπεδια οφ Ρελιγιον ανδ Ετηιχσ*, XI), y Coomaraswamy «El lado más obscuro de la aurora», 1935, nota 21. En Dabhoi se usa una losa de piedra con una abertura circular para las ordalías: el hombre más grueso, si es inocente, puede pasar a través de ella; en cambio el culpable, por flaco que sea, no puede pasar. Para la piedra ⌡ατρυ□φαψα ver Forbes, *Ρασ Μ□λα* (1878), pág. 574, y para la piedra ⌡ρ×γυ⌡∂ι en Malabar Point, que absuelve de la culpa, ver pág. 576.

[19] Las Luces Universales están dispuestas «en el orden apropiado» (*σα∝ψα□χ×*), para que Agni luzca hacia arriba y el Sol brille hacia abajo, y para que el Viento sople en (athwart, *τιρψαμ*) el espacio intermediario (*⌠αταπατηα Βρ□ημα⌡α* VIII.7.1.20). En *⌠γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.85.2 el *ϖψ□να* es el eje (*ακ•α*) del carro cósmico —es decir, el Axis Mundi. El *ϖψ□να* (*ϖι–□να*) se llama así porque es a la vez el Soplo distributivo, con el que el Viento (*ςαψυ*) sopla por todas partes, y que hace referencia a la omnipresencia (*ϖιβηανα*), y, disyuntivamente, porque separa el cielo y la tierra (que son sólo uno más allá del Sol, «donde ningún Viento sopla» (*⌠αταπατηα Βρ□ημα⌡α* VIII.7.3.9), y «donde el cielo y la tierra se abrazan» (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⌡α* I.5.5). Por supuesto, la función disyuntiva de la trans-spiración es la misma que la del Espíritu cuando éste se considera como un puente que no sólo conecta sino que también separa el cielo de la tierra, como en *Β♦ηαδ□ρα⌡ψακα Υπανι•αδ* IV.4.22, *ε•α σετυρ ϖιδηαρα⌡α ε•□∝ λοκ□ν□μ*, y similarmente *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.4.2; cf. Hechos de Juan 99, «Así pues, esta cruz es eso que ha fijado aparte todas las cosas».

besarlos (*α♣ϖαμ υπαγηρ□παψατι, πρ□)αμ εϖ□σψα δαδη□τι, Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8.1, 3.2.2, y 3.7.4)[20]; pues «Ese “caballo” es aquel Sol, y esos “ladrillos” son lo mismo que todos estos hijos (*πραφ□*); así, cuando se le hace besarlos los besa [olfatearlos], aquel Sol besa a todos estos hijos[21]. Y de aquí que, por el poder de [aquel]

[20] Este beso vivificador es a la vez un soplo y una iluminación, entre los que, *ιν διϖινισ*, la distinción es sólo lógica, pero no real. «La Luz es generación» (*φψοτι* /*πραφαναναμ*, /*αταπατηα Βρ□ημα*)*α* VIII.7.2.16-17; Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* IX, «Lux in omne vivente est principium motus et vitae»). La misma concepción está implícita cuando se invoca Aditi como «Oh tú, a quien sopla Vivasvat» (*ϖιϖασϖαδ–ϖ□τε, Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.4.12). De esta manera es el «único Σα∝σ□ριν (Transmigrante)» (|α)καρα sobre *ςεδ□ντα Σ*(*τρα* I.1.5) el que nace universalmente: «Es en Su aspecto de Soplo como el Espíritu Providente (*πραφ□□τμαν*) agarra y erige la carne» (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* III.3); «en tanto que el Soplo habita la semilla extendida, por ello Él toma nacimiento» (*σαμβηαϖατι, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα*)*α* III.10.5); «es por los rayos (*ρα♣μιβηι*/) como todos estos hijos están imbuidos de los soplos de vida» (*πρα*)*ε•υ αβηιηιτα*/, /*αταπατηα Βρ□ημα*)*α* II.3.3.7). «El poder del alma, que está en el semen, a través del espíritu encerrado en él, da forma al cuerpo» (*Συμμα Τηεολογιχα* III.32.1). «Esa Verdad divina es la Luz, y sus expresiones (*εξπρεσσιονεσ* = *σ♦•⊇αψα*/), con respecto a las cosas, por así decir, son rayos luminosos (*θυασι λυμινοσαε ιρραδιατιονεσ* = *ρα♣μαψα ιϖα*), aunque interiores (*λιχετ ιντρινσιχαε* = *ανταρ–νιηιτ□ απι*), y cuyas particularizaciones (*δετερμινατα* = *βη□γ□*/) conducen y apuntan a la vía hacia eso que así se expresa» (*ιδ θυοδ εξπριμιτυρ*, S. Buenaventura, *Δε σχιεντια Χηριστι* 3c, concl. 4, = *τατρα ναψαντι ψατρα σαρφα*/). O, como lo expresa Plotino, «Bajo la teoría de la procesión por los poderes, las almas se describen como rayos» (Plotino VI.4.3). «La luz es progenitiva» (*φψοτι* /*πραφαναναμ*, /*αταπατηα Βρ□ημα*)*α* VIII.7.1.17); los muchos rayos del Sol son sus hijos (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα*)*α* II.9.10); el faraón habla de sí mismo como «Tu hijo que salió de los rayos» (James H. Breasted, *Δαων οφ Χονσχιενχε ιν Εγψπτ*, Nueva York, 1933, pág. 291); en el ritual navajo, las vírgenes son simplemente «muchachas no tocadas por la luz del sol».

Cf. *Ματναω×* I.3775 sig., «Cuando llega el tiempo de que el embrión reciba el espíritu, en ese momento el sol deviene su sostén. A este embrión el Sol lo pone en movimiento, pues el sol le dota velozmente de espíritu… ¿Por cuál vía devino el embrión conectado en la matriz con el bello sol?. Por la vía oculta que es remota de nuestra percepción sensorial».

[21] «Y el Señor Dios formó al hombre de polvo de la tierra, y sopló en sus narices el soplo de vida; y el hombre devino un alma viva» (Génesis 2:7). Ver Coomaraswamy, «El beso del Sol», 1940. « El soplo de vida en la nariz es contemplar tus rayos» (Himno egipcio al Dios-Sol, Breasted, *Δαων οφ Χονσχιενχε*, pág. 291).

Πραφ□πατι [solar][22], cada uno piensa "yo soy" (*αηαμ ασμι*)[23]… y también, debido a que se le hace besar [olfatear]: ese caballo es aquel

[22] Primariamente el Guardián o Pastor (*γοπα*) de los Mundos, Πραφ□πατι en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.2.10-11 = Agni en */γ ςεδα Σα·ιτ□* I.164.31, *□χα παρ□χα πατηιβι♣ χαραντα∝ βηυϖανε•ϖ αντα/*, que ha de considerarse con *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.37.3, *ταδ ψε χα ηα ϖ□ιμε πρ□⟩α αμ× χα ρα♣μαψα ετ□ιρ ηα ϖ□ε•α εταδ □χα παρ□χα πατηιβι♣ χαρατι* («Ciertamente, lo que son estos soplos aquí y aquellos rayos allí, es por estas "vías como él viene aquí y va desde aquí"»). Para «rayo» en tanto que «vía» cf. *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.49.9 *♦τ⟨ν□μ εκο… ρα♣μιν□ πρατψαϖετψα*, «Habiendo descendido una de las Estaciones por medio de un rayo». Cf. «el ascenso converso por medio de un rayo» en *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.30 y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.37.3, donde los soplos y los rayos son vías. En la religión egipcia el dios Sol es también el «Pastor Valiente», lo mismo que en el cristianismo el «Sol del Hombre» es el «Buen Pastor».

[23] Es decir, como dice Σ□ψα⟩α, siente que él «es» *λαβδη□τμακα*, que ha engendrado un «sí mismo»; cf. Σ□ψα⟩α sobre */γ ςεδα Σα·ιτ□* X.72.6, *συσα∝ραβδηα/= συ•⊇ηυ λαβδη□τμανα/. Λαβη*, aquí, en el sentido común de «conocer» y «ser consciente de» = *ϖιδ* en *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.4.10, donde, «debido a que Ello conoció de Sí mismo (*□τμ□ναμ εϖ□ϖετ*) que "Yo soy Brahman" (*αηα∝ βραημ□σμι*, "Yo soy lo que yo soy"), Ello devino el Todo». De la misma manera, todo lo que es vivificado por el Soplo puede decir «yo soy» fulano, según el alcance de su conocimiento, parcial o total, de «sí mismo», o del Sí mismo Espiritual; cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.2.1, *□τμανϖ× σψ□μ*, donde la Divinidad asume la esencia.

El Beso del Sol es el arquetipo del beso de olfateo (ver E. W. Hopkins, *Θουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, XXVIII, 1908, 120-134). De este beso, que es completamente distinto del beso erótico, llamado «la unión de boca a boca» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* VI.4.9), hay una descripción en *Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* II.11.7; cf. */□⟩κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* IV.10, donde «un padre que ha estado de viaje, al regresar debe besar (*αβηιφιγηρετ*, v.l. *αβηιμ♦•ετ*, "debe tocar" [*ανυγραηα*, "gracia"]) la cabeza de su hijo, diciendo "En verdad, hijo mío, tú eres mí mismo (*□τμ□τϖαμ πυτρα*): vivas tú un centenar de otoños"… Entonces le agarra (*γρη⟩□τι*), diciendo "Eso con lo que Πραφ□πατι agarró (*παρψαγ♦η⟩□τ*) a sus hijos para su bienestar (*αρι•⊇ψαι*), con eso yo te agarro (*παριγ♦η⟩□μι*) a ti". Él "agarra" (*γ♦η⟩□τι*) su nombre… Tres veces debe besar (*αϖαφιγηρετ*) su cabeza». «Eso con lo cual Πραφ□πατι agarró» —es decir, como arriba y *Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* III.3, donde eso es el Soplo (*πρ□⟩α*), el Espíritu Providente (*πραφ□□τμαν*), que «agarra y establece el cuerpo» (*♣αρ×ρα∝ παριγ♦ηψα υττη□παψατι*) [cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.6.3, donde Indra agarra a ς♦τρα, miembro a miembro]. Así *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ιτ□* XI.4.10-15 (resumido), «El Soplo, el Viento, Πραφ□πατι, la Muerte, habita (*ανυϖασατι;* no "reviste" —cf. */γ ςεδα Σα·ιτ□* VIII.3.24, *□τμ□ πιτυσ ταν⟨ρ ϖ□σα/; Ατηαρϖα ςεδα Σα·ιτ□* XI.4.20, *πιτ□ πυτρα∝ πρα ϖιϖε♣α; Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VII.13, *φ□ψαμ□ πραϖι♣ατι… τασψ□μ πυναρ ναϖο βη⟨τϖα φ□ψατε*, etc.) en sus hijos, como un padre en un querido hijo. Dentro

de la matriz, a la vez expira (*απ□νατι* = *μριψατε* en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.9.1) y viene a la vida (*πρ□)ατι* = *χαρατι* en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.13 y XI.4.20). Cuando tú, oh Soplo, vivificas (*φινϖασψατηα* —es decir, haces ser un *φ×ϖα*, un "alma viva", como en Génesis 2:7 [cf. *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6], entonces Él nace de nuevo» (a saber, la Persona, el único Σαμσ□ριν, Agni como en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.43.9, *αγνε… γαρβηε σα∝φ□ψασε πυνα /;* el Sol en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XIII.2.25, *σα ψονιμ αιτι σα υφ□ψατε πυνα /)*. Como Schiller comprendió también, «es ist der Geist der sich den Körper (baut) schafft» (Wallenstein, 2ª ed., rev., Nueva York, 1901, III.13).

El presunto beso de olfateo es una *σαλυτατιο*, distinta de una *οσχυλατιο*. Es una comunicación de ser o un reconocimiento de una identidad esencial (*□τμ□ τϖα∝ πυτρα*, por ejemplo). Es más bien un gesto de bendición ritual que una expresión de sentimientos personales. El «ósculo santo» u «ósculo de la caridad» del Nuevo Testamento y del cristianismo primitivo puede haber sido de este tipo; en todo caso San Cirilo de Jerusalén («Catechetical Lectures, Lecture XXIII: On the Mysteries, V. On the Sacred Liturgy and Communion», 3) dice, «Este beso es el signo de que nuestras almas están unidas y de que hemos desterrado todo recuerdo de injuria», y si es a esta «unión de las almas» a lo que Clemente se refiere cuando habla de este beso como un «misterio», entonces el paralelo con el saludo indio sería muy estrecho. Algún rastro de su significación «originalmente» salutífera sobrevive todavía en la expresión «besa el lugar para hacerle bien». Estrechamente vinculado con esto, tenemos la práctica del cazador indio americano, cuando se ha matado un bisonte, de fumar la pipa ritual y dirigir el humo (ordinariamente soplado hacia las seis direcciones del espacio) hacia el hocico del animal matado para compensar la toma de la vida con un gesto que implica el don de la vida. Ritos análogos se han reconocido entre los siberianos, los ainus y los pigmeos africanos, y se puede decir, con */αταπατηα Βρ□ημα)α* XIII.2.8.2, que el matador de la víctima « introduce con ello los aires vitales dentro de ella, y así hace ofrenda de esta víctima como una víctima viva», en concordancia con el principio enunciado en */αταπατηα Βρ□ημα)α* III.8.2.4, de que «el alimento de los dioses está vivo… y así ese alimento de los dioses deviene verdaderamente vivo, deviene inmortal para los Inmortales».

Que el beso de olfateo, aunque es un soplido y no una inhalación, implica un olido de (*γηρ□*, «oler», como en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* II.3.9, *απ□να /; συραβηι χα ηψ ενενα φιγηρατι δυργανδηι χα;* y en *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* III.2.2, *απ□νενα ηι γανδηαν φιγηρατι*, donde el significado de «exhalación» para *απ□να* está asegurado por *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.5.6, *πα ιτψ εϖ□π□νψ□τ*, «Él debe soplar simplemente diciendo "*πα*"»), no es ninguna dificultad desde el punto de vista indio y tradicional, según el cual la percepción de los sentidos depende de una extensión de los poderes de los sentidos a sus objetos, más que de una reacción efectuada por los órganos de los sentidos, que son meramente los canales de percepción y no ellos mismos los perceptores. En último análisis, esto depende de la doctrina (*Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* III.7.23; *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6d, etc.) de que los poderes de los sentidos, en tanto que distintos de los órganos de los sentidos, son los del Espíritu que mora adentro, cuyas percepciones no son determinadas, sino sólo acompañadas, por las reacciones físicas, en sí mismas completamente ininteligentes, de los órganos de los sentidos, los cuales existen meramente por causa de sus objetos,

Sol[24], y esos Perforados del Sí mismo son estos mundos, y cuando se le hace besarlos [olfatearlos], aquel Sol encuerda estos mundos a sí mismo con un hilo (*σ⟨τρε σαμ□ϖαψατε*)… Ese hilo es el mismo que el Viento (*ϖ□ψυ*)», */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.3.2.12-13 y VIII.7.3.10; «Ciertamente, le da el Soplo» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.8.1, etc.). Esto es el término medio de un amplio grupo de textos que comienzan con */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1, «El Sol es el Espíritu (*□τμαν*) de todo lo que está en moción o en reposo»; y que prosiguen, *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.38, «Yo conozco el hilo extendido (*σ⟨τραμ*) en el que estos hijos están entretejidos: yo conozco el hilo del hilo; ¿qué otro sino el "Grande" (*μαηατ*, el Sol), de la naturaleza del Brahman?»; *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.7.1-2, «El que conoce ese hilo y al "Gobernante Interno" (*ανταρψ□μιναμ ιτι*)[25], conoce al Brahman,

---

como se afirma explícitamente en *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* IV.1 y *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.6. De aquí que no son las sensaciones mismas lo que uno debe intentar comprender, sino a Ese de quien ellas son sólo los medios de percepción (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* III.8).

[24] Identificado con el Soplo (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.2.7.2, *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* VI.10.5, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VIII.4.2.6, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* IV.24, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.1, etc.) y comúnmente también con el Brahman y el ⌊τμαν.

[25] Σ□ψα⟩α agrega que Él que es el Controlador Interno por medio de este hilo, mueve todas las cosas, como un maestro marionetero mueve sus marionetas. El hombre exterior, el vehículo psico-físico del Espíritu, no tiene, *χομο ταλ*, ninguna libertad, pero este nombre y apariencia no son su ser real; él sólo tiene que conocerse a sí mismo como realmente es para ser enteramente libre. La doctrina del Controlador Interno (*ανταρψ□μιν* = el ≡(γ:⌈ < gnóstico; cf. La «sindéresis» escolástica) se expone extensamente en *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.7: «Él es el Veedor que no se ve, el Oidor que no se oye, el Pensador que no se piensa, el Comprehensor que no se comprehende, aparte de quien no hay ningún veedor, ni oidor, ni pensador, ni comprehensor. Él es tu Espíritu (*□τμαν*), el Controlador Interno, el Inmortal». Nótese que *ψο ανταρο ψαματι* = Yama = Μ♦τψυ. *Ψα ενα∝ ϖεδα… απα πυναρ–μ♦τψυ∝ φαψατι, ναιμαν μ♦τψυρ □πνοτι, μ♦τψυρ ασψ□τμ□ βηαϖατι* (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.2.7).

Plutarco describe el *δαιμον* intelectual de un hombre como un ser que flota en un mundo más alto pero conectado con una cuerda con el alma abajo (visión de Timarco, *Δε γενιο Σοχρατισ* 591D y sig.). Una católica canadiense me contó una vez que a ella le fue enseñado por un sacerdote que el alma está conectada con Dios «como por un hilo a un ovillo».

conoce los mundos, conoce a los Devas, conoce los Vedas, se conoce a sí mismo, conoce Todo… Ciertamente, este mundo y aquel mundo y todos los seres están encordados, oh Gautama, por el Viento»[26]; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⌉α* III.4.13–III.5.1, «Como el hilo de una gema (*μα⌉ισ⌈τραμ*) está hilado a través de una gema, así está todo esto encordado a eso [el Sol, ς□ψυ, Πρ□⌉α, el Brahman], a saber, las Gandharvas, las Apsarases, las bestias y los hombres»; *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* VII.7, «Todo esto está encordado en Mí, como hileras de gemas en un hilo»[27].

---

[26] De aquí que en el fin del mundo hay un «corte de las amarras de los vientos» (*ϖρα♣χανα∝ ϖ□τα–ραφφ⌈ν□μ, Μαιτρι Υπανι•αδ* I.4), y microcósmicamente, «Ellos dicen de un hombre que ha partido [de esta vida] que "Sus miembros están desencordados (*ϖψασρα∝σι•ατ□σψ□⌉γ□νι*)"; pues es por el Viento, ciertamente, en tanto que hilo, como ellos están atados» (*σαμδ♦βδη□νι, Β♦ηαδ□ρα⌉ψακα Υπανι•αδ* III.7.2), o que él ha sido «cortado» (*⌊αταπατηα Βρ□ημα⌉α* X.5.2.16). Éste es también el «hilo» que hilan las Parcas griegas y los Norns escandinavos (Pasado, Presente y Futuro); cuando el hilo se corta, el hombre muere.

[27] Cf. *Τριπυρα Ραηασψα*, tr. M. S. Venkataramaiah, 2ª ed. (Tiruvannamalai, 1952), V.119: «Este *Σρ. Μοχι□ν*, el amigo del *Σρ. Ινχονσταντε*, es muy poderoso y los mantiene a todos vivos. Aunque es único, se multiplica a sí mismo, se manifiesta como la ciudad y los ciudadanos, los penetra, los protege y los sustenta a todos. Sin él, todos ellos estarían desparramados y perdidos como perlas sin el hilo del collar. Él es el lazo entre los habitantes y mí mismo; apoderado por mí, él sirve en la ciudad como el hilo en un collar. Si esa ciudad decae, él recoge a los habitantes, los conduce a otra y permanece su señor». Quien habla aquí, Ηεμαλεκη□, es claramente la voz del *παραμ□τμαν*; el Sr. Moción es el *σ⌈τρ□τμαν*, y el Sr. Inconstante es el *φ×ϖ□τμαν*.

En la literatura budista π□λι sobreviven rastros inequívocos de esta doctrina del *σ⌈τρ□τμαν*. Así, en *Μαφφηιμα Νικ□ψα* II.17 (parafraseando *⌊□⌉κη□ψανα ⌈ρα⌉ψακα* XI.8, «El hombre es la joya, el soplo el hilo, el alimento el nudo», etc.), el cuerpo con su consciencia (la individualidad psico-física) se compara a una gema transparente, y «lo mismo que un hombre con ojos para ver necesita sólo usarlos para ver que "ésta es tal y tal gema (encordada) en tal y tal hilo", de la misma manera yo he enseñado a mis discípulos la Vía por la que tener una tal comprensión del cuerpo y su consciencia»; en *Δ×γηα Νικ□ψα* II.13 el Bodhisattva todavía no nacido es visible en la matriz, de la misma manera que el hilo coloreado en el que está encordada una gema puede verse dentro de ella; y en *Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.224, donde Μογγαλλ□να asciende a hablar con el Buddha, entonces en el cielo de Τραψαστρι∝♣α, «Cavando en la tierra justamente allí, quería que su ascenso pudiera ser visible a la multitud congregada. Entonces escaló al centro del Monte Meru [*σινερυ–μαφφηενα*; la traducción "al lado de" de Bloomfield yerra el punto], visiblemente como el

Difícilmente puede dudarse que el símbolo bien conocido de la «madeja de algodón» (Figura 13A), de las monedas indias hechas a punzón (con el que puede compararse un número de formas similares que encontramos en sellos babilonios, por ejemplo, Figura 13B), es una representación de los Tres Mundos en la figura de los Perforados del Sí mismo, conectados por un hilo común, que es el Soplo, el Pilar del Sol, y el Eje del Universo[28]. Por otra parte, los tres Perforados del Sí mismo

---

hilo de una manta amarilla ensarta una gema, y la multitud le contempló». Más a menudo, un tal ascenso se representa como una levitación y un paso a través de la clave de bóveda de un edificio [una supervivencia de lo cual se encuentra, por ejemplo, en *ϑ□τακα* II.79 y IV.200, y *ςιναψα–Πι⊇ακα* 1003, donde, para escapar de una enfermedad mortal, la persona que quiere asegurar para sí mismo la salud y la vida tiene que hacer un agujero en el techo o la pared y después salir a escape]. Por supuesto, en uno y otro caso el milagro es primariamente de disposición interior, y un ascenso desde niveles de referencia más bajos a otros más altos, puesto que el ejercicio de tales poderes depende siempre de la contemplación. En el *Σαραβηανγα ϑ□τακα* (V.130), el Bodhisattva, «Guardián de la Luz» (*φοτιπ□λα*), es un «traspasador del blanco» (*ακκηα⟩α–πεδηιν*, con el matiz de *πεδηιν*, en su sentido epistemológico, de «penetrar»; cf. el védico *πεδηασ* en este sentido y *Μυ⟩∂ακα Υπανι•αδ* II.2.2-3, *πιδδηι*, aquí el imperativo de *πψαδη* pero a menudo de *πιδ*). Estacionado en medio de un campo señalado, el Bodhisattva ata un hilo rojo a su flecha y la dispara para traspasar (*πιφφηιτπ□*) cuatro árboles levantados en las cuatro esquinas del campo. La flecha pasa a través de estos cuatro y una segunda vez a través del que fue traspasado primero (completando así la vuelta) y finalmente retorna con el hilo a su mano. Esto se llama el «encordamiento» del círculo (*χακκα–πιδδηαμ*). Nosotros no tenemos ninguna duda de que los autores de estos textos comprendían su significación última, aunque puede ser que aquéllos que los contaron, como los eruditos que los leen hoy, no los comprendieran. Estamos de acuerdo con C. A. F. Rhys Davids (*ϑουρναλ οφ τηε Ροψαλ Ασιατιχ Σοχιετψ*, 1937, pág. 259) en que el Buddha daba por establecida la doctrina del *□τμαν*, y en que, aunque el *□τμαν*, usado reflexivamente, debe traducirse por «sí mismo», es desafortunado que en aquellos contextos donde la traducción de «Sí mismo» ha devenido habitual, «nosotros no hayamos usado, consistente y persistentemente, espíritu, y no alma o sí mismo» (*Ωηατ Ωασ τηε Οριγιναλ Γοσπελ ιν «Βυδδηισμ»?*, Londres, 1938, pág. 39; cf. también Coomaraswamy, «La re-interpretación del buddhismo», 1939).

[28] La sugerencia de Cousens de que las piedras anulares del Valle del Indo pueden haber sido «encordadas para formar columnas» (Marshall, *Μοηενφο–Δαρο*, pág. 61) no es en modo alguno enteramente irrelevante, aunque no es necesario tomarla como queriendo decir que los pilares de hecho se construyeran así. Se han encontrado en Paharpur anillos de cerámica sobreimpuestos para formar un mástil columnar (*Αρχηαεολογιχαλ Συρπεψ οφ Ινδια, Αννυαλ Ρεπορτ*, II, 1934, Lám.

son manifiestamente comparables a los cubos de las ruedas; en realidad, son los ombligos-centros (*ν□βηι*) de los mundos (*χακρα*) que representan. Sobre su eje es donde gira el carro cósmico de tres ruedas de los A♣ϖινσ. Éstos son los tres agujeros (*κη□νι*) en los cubos de las ruedas del carro, a cuyo través Indra tira de Aπ□λ□, para que se desprendan sus pieles escamosas, y se le haga ser «de una piel de Sol» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.91, *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα)α* I.220, etc.)[29] ; la Luna, el Viento y el Sol, «abiertos como el agujero de una rueda de carro o un tambor» para el ascenso del Comprehensor decedido (*Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* V.10-11), que, «cuando parte así de este cuerpo, asciende con estos mismos rayos del Sol… Tan velozmente como uno podría dirigir su mente allí, así llega él al Sol[30]. Esa es ciertamente y verdaderamente la puerta del mundo, una progresión para el sabio, pero una barrera para el necio» (*λοκαδϖ□ρα∝ πραπαδανα∝ ϖιδ(•□∝ νιροδηοΠϖιδ(•αμ, Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5)[31]. Cada

---

53d). La variadísima escala de las piedras anulares del Valle del Indo no es ninguna objeción en principio (varían desde media pulgada hasta cuatro pies de diámetro), debido a que las construcciones simbólicas no dependen de la escala para su significación; como, por ejemplo, en el caso de las carretas en miniatura, que no puede considerarse que hayan sido meramente juguetes (cf. R. Forrer, «Les Chars cultuels préhistoriques et leurs survivances aux époques historiques», *Πρ□ηιστοιρε*, I, 1932, 122 sigs.), como no son juguetes tampoco las gigantescas carrozas procesionales de hoy día. En todo caso, las piedras anulares de nuestros textos se consideraban encordadas en un polo espiritual.

[29] Ver Oertel en *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, XVIII (1897), 26 sigs., y Coomaraswamy, «El lado más obscuro de la Aurora», 1935.

[30] Se verá que en la escatología india el «fin del mundo» se alcanza y el «juicio final» se pronuncia inmediatamente; ésta parece haber sido la doctrina enseñada por Cristo mismo, pues en San Mateo 24:44 encontramos las palabras: «en la hora que menos pensáis viene el Hijo del Hombre» seguidas inmediatamente por la parábola de las vírgenes sabias y las vírgenes necias en la que las primeras son admitidas por una puerta que se cierra para las segundas.

[31] *Νιροδηα* aquí = *αϖαροδηανα∝ διϖα* /(*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* IX.113.8). Este *νιροδηα*, en tanto que «barrera», corresponde a la *φιδ□ριψψα* o «muridad» islámica, que separa el aspecto interior (*αλ–β□⊇ιν, αλ–™αμ□* = sánscrito *αϖψακτα, ασατ*, Para-Brahman, ςαρυ)α) del aspecto exterior (*αζ–ζ□ηιρ, α/αδιψψα* = sánscrito *σατ, σατψαμ, μαηατ*, Apara-Brahman, Mitra) de la Identidad Suprema (*αλ–δη□τ* = sánscrito *ταδ εκαμ, σαδασατ, ϖψακτ□ϖψακτα*, Brahman,

uno de estos agujeros es un lugar de nacimiento (*ψονι*), y quienquiera que pasa a través de un agujero tal muere a un estado de ser anterior e inferior y se regenera en otro estado más alto; en esto las aberturas corresponden a los tres lugares de nacimiento de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.8.9–III.9.6, *Αιταρεψα (ρα)ψακα* II.5, y *Μανυ* II.169. Quienquiera que ha nacido así, y no sólo una vez, sino nuevamente después de repetidas muertes, y que está debidamente «cualificado para pasar a través del medio del Sol» (*□διτψαμ αρηατι σαμαψαιτυμ*,

---

Μιτρ□ϖαρυ)αυ). Es la línea de demarcación entre las operaciones (*ϖρατα*) ocultas (*γυη□*) y manifestadas (*□ϖισ*). Es «el muro del Paraíso por el que nadie puede pasar excepto aquéllos que han vencido a la Razón que guarda su entrada» (Nicolás de Cusa, *Δε ϖισιονε Δει* IX, donde «Razón» = *σατψαμ* en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.5.3, *σατψαμ ηαι•□ δεϖατ□*). Como se ha citado más atrás, *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5 corresponde a San Mateo 25:10, «aquéllas que estaban alertas entraron con él a la boda: y se cerró la puerta».

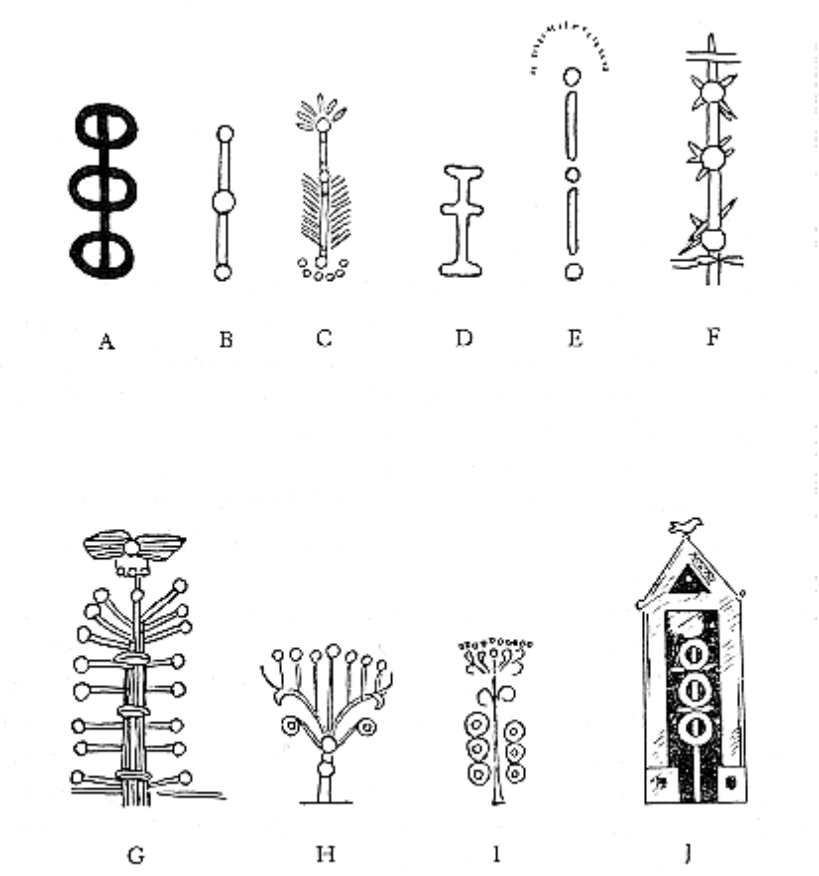
Puede observarse que en los contextos budistas, por ejemplo, *Α)γυτταρα Νικ□ψα* II.48-50, *λοκα–νιροδηο* (= *λοκ□ντα*) es el «fin del mundo», tanto en un sentido temporal como en un sentido espacial: «no hay cesación del sufrimiento hasta que se alcanza el fin del mundo»; y aquí se enfatiza que el fin del mundo está «dentro de vosotros». El fin es similarmente temporal en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* IV.15.1, «Yo te diré eso que, conociéndolo, percibirás la puerta del mundo del cielo (*σϖαργασψα λοκασψα δϖ□ραμ* = *φανυαμ χοελι*), y habiendo logrado llegar felizmente indemne al fin del Año, alcanzarás velozmente el mundo del cielo» (*ε•ψατηε*, «alcanzarás velozmente», de la raíz *ι•*, sugiere la moción de los A♣ϖινσ, que se comparan a flechas en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.184.3, y el simbolismo de *Μυ)∂ακα Υπανι•αδ* II.2.3-4, donde el Brahman es el blanco «que ha de ser penetrado» y uno hace de sí mismo la flecha); cf. */αταπατηα Βρ□ημα)α* X.2.6.4, «ello es así lo inmortal que está más allá de esto» (el Año, la existencia temporal, el Πραφ□πατι de ciento una formas de */αταπατηα Βρ□ημα)α* X.1). La conexión del «fin del Año» con la «puerta del cielo» será evidente a partir del simbolismo de Capricornio descrito en la nota 3. Cf. */αταπατηα Βρ□ημα)α* I.6.1.19, «Sólo gana el Año el que conoce sus puertas; porque, ¿qué se puede hacer con una casa de la que no se puede encontrar su vía adentro?… La Primavera es una puerta e igualmente el Invierno es una puerta (del Año). Adentro de este mismo Año el sacrificador entra como al Mundo del Cielo». Considérese también *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.35, donde las «dos puntas del Año son el Invierno y la Primavera»: de la misma manera que éstas están unidas, haciendo al Año «sin fin» o «infinito» (*αναντα*), igualmente así es el «Canto Sin Fin». La separación de estas «puntas» es la separación entre el Cielo y la Tierra, el Sol y la Luna, la Esencia y la Naturaleza; su reunión, efectuada por el Comprehensor, es el ciclo de eternidad perfecto («die Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beisst, stellt den Äeon dar»).

ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α.I.6.1), ya ha salido virtualmente del cosmos aunque todavía esté en la carne[32], o renacerá por última vez a la muerte, para «liberarse enteramente a través del medio del Sol» (*□διτψα∝ σαμαψ□τιμυχψατε, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3.5); [ver también *Γαρυ∂α Πυρ□⟩α* X.56-59, sobre el renacimiento desde la pira].

---

[32] Y, de esta manera, es, en el sentido de P⟨μ× «un hombre muerto que vive» (*Ματηναω×* VI.744, «Que camina sobre la tierra, como los hombres vivos; sin embargo está muerto y su espíritu ido al cielo»); sánscrito *φ×ϖανμυκτα*. Igualmente Eckhart, «El reino del cielo no es para nadie sino el completamente muerto… Estos son los muertos bienaventurados, muertos y enterrados en la Divinidad». Para la iniciación, como una muerte, cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.7-9, y también */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.8.1.2, *ψο δ×κ•ατε τασψα ριριχ□να ιϖ□τμ□ βηαϖατι*. El *σα∝νψ□σιν*, u «hombre verdaderamente pobre», es aquél por quien ya se han llevado a cabo los ritos funerales (*Σαννψ□σα Υπανι•ηαδ* I; cf. Paul Deussen, *Πηιλοσοπηψ οφ τηε Υπανισηαδσ* , tr. A. S. Geden, Edimburgo, 1906, pág. 375; René Guénon, «De la muerte iniciática», *Λε ςοιλε δ∏Ισισ*, XXXIX, 1934; *Τηε Γρεατ Λιβερατιον*, tr. Arthur Avalon, 2ª ed., Madrás, 1927, pág. LXXXV; Hermes, II, 370; Firmicus Maternus, al describir los misterios paganos, dice que del iniciado se habla como *ηομο μοριτυρυσ* —ver van der Leeuw, «The ΣΥΜΒΟΛΑ in Firmicus Maternus», *Εγψπτιαν Ρελιγιον*, I, 1933, 67). Apenas hay necesidad de decir que nadie que es todavía alguien está cualificado para pasar a través del medio del Sol (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.14.1-5 y *Ματηναω×* I.3055 sigs.). Esta «capacidad» (*αρηα⟩α*), como lo expresa el autor de la *Χλουδ οφ Υνκοωινγ*, «no es nada sino un fuerte y profundo dolor espiritual… y dichoso el que puede ganar este dolor. Todos los hombres tienen entraña de dolor; pero muy especialmente siente entraña de dolor el que sabe y siente que él es» (cap. 44). Este «dolor» corresponde al sánscrito *ϖαιρ□γψα*, y la «capacidad» corresponde a la vez a *αρηα⟩α* y al significado raíz de *δ×κ•□* («iniciación»), de raíz *δακ•*, «ser capaz»; el «*δ×κ•ιτα*» (el «iniciado») es precísamente «el capacitado» (cf. la serie de artículos sobre la iniciación de René Guénon en *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ*, XL, XLI, 1935, 1936).

Por otra parte, y por excelentes razones, hemos visto que el Sacrificador, que durante la operación ritual, parte de sí mismo y ya no es él mismo, por nombre Fulano, cuando redesciende a la tierra, y encuentra inconveniente decir en muchas palabras que éste es un descenso desde la realidad a la irrealidad, dice efectivamente «Ahora soy yo nuevamente "mí mismo"», y así, como nosotros podríamos expresarlo, retorna de lo suprasensual a sus sentidos, al mundo del «sentido común».



Φιγυρα 13A.– Ελ Σ□μβολο λλαμαδο «Μαδεφα δε Αλγοδ□ν»
Como aparece en antiguas monedas indias acuñadas a punzón:
hay tres «Perforados del Sí mismo» o «cuentas» ensartados en un «poste».

Φιγυρασ 13B–I.– Μοτιϖοσ αφινεσ προϖενιεντεσ δε σελλοσ ασι□τιχο οχχιδενταλεσ.

Φιγυρα 13ϑ.– Σ□μβολο εν υνα μονεδα προχεδεντε δε Ηιερ□πολισ
Recuerda la figura 13A. «Los asirios mismos hablan
de un símbolo, pero no le han asignado ningún
nombre definido» (Luciano, *Δε Σψρια Δεα*, 33).

Consideraremos ahora, más especialmente, el Perforado del Sí mismo más alto, que es a la vez el techo de la casa cósmica, la copa del árbol cósmico y el cráneo del Hombre cósmico. Es el agujero de este firmamento del cielo, el que nos importa principalmente; esta abertura se

llama diversamente agujero, hendidura, foramen, boca o puerta (*κηα*[33], *χηιδρα*, *ρανδηρα*, *μυκηα*, *δϖ□ρα*). Haber ascendido estos mundos,

[33] Cf. Coomaraswamy, «*Κηα* y Otras Palabras que Denotan "Cero" en Conexión con la Metafísica del Espacio». La raíz *Τ♦δ*, «traspasar o perforar» (la raíz de *σϖαψαμ□τ♦)□*), se encuentra comúnmente en *κηα*, por ej., *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* IV.1, *παρ□□χι κη□νι ϖψατ♦)ατ σϖαψαμβη(/*, «El Auto-Existente perforó los agujeros hacia afuera», es decir, (*αδηιδαιϖαταμ*) abrió las puertas de la percepción por las que el Espíritu transcendente presencia todas las cosas desde fuera, y, al mismo tiempo, (*αδηψ□τμαν*) abrió las puertas de los sentidos por las que el espíritu inmanente mira afuera. Es en el primer sentido como Ello presencia todas las cosas a través del Ojo del águila del Sol (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□ παςςιμ*). Estos dos (el *πραφ□□τμαν* del Ojo solar y el *ανταρ□τμαν* que mira afuera a través del ojo microcósmico) son uno para los Vedas, de la misma manera que para el Maestro Eckhart, no es «yo» quien ve, sino el «Ojo de Dios el que ve en mí». No hay ningún otro veedor que Él (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.28.8, *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* III.7.23), justamente como no hay ningún otro agente (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.5.2 y IV 12.2, *Βηαγαϖαδ Γ×τ□ παςςιμ*), ningún otro transmigrante excepto el Señor (|α)καρα sobre *ςεδαντα Σ(τρα* I.1.5).

Los *κη□νι* son igualmente las compuertas a cuyo través las aguas aprisionadas se dejan correr libres, como en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* II.15.3, *κη□νψ ατ♦να / ναδ×ν□μ*, «abrió las esclusas de las corrientes», y VII.82.3, *ανυ απ□∝ κη□νψ ατ♦νταμ*, «Tú, Ινδρ□ϖαρυ)□, has perforado las esclusas de las aguas».

En Platón, *Ρεπ□βλιχα* X.614 sigs., hay dos agujeros arriba, γ∅Η ϑ∉Β≅< ϑ4<□ ∗∀4: ¯<4≅Λ, y dos en la tierra abajo, todos los cuales se llaman ΠςΦ:∀ϑ∀, el equivalente etimológico de *κη□νι*. De los dos de arriba, uno a la derecha es para la entrada y ascenso de los rectos, y otro a la izquierda es para la salida y descenso de los que no lo son; este último corresponde a las fauces de (μμιτ en el Juicio egipcio, a las fauces del Infierno en el Juicio cristiano, y el aspecto desfavorable del |ι∝♣υμ□ρα–γραηα en el Juicio indio. Las dos aberturas en la tierra de las que renacen, los que no son rectos desde el [infierno] de abajo, y los rectos desde el [Cielo] de arriba, pueden compararse a los hogares [de los fuegos] *γ□ρηαπατψα* y *□ηαϖαν×ψα*, por los que uno renace respectivamente de la carne y del espíritu. Hay que destacar que el paso de la primera de estas aberturas es una ordalía; sólo aquéllos cuyos pecados han sido purgados pueden salir, mientras que los peores tiranos se quedan abajo (cf. la piedra anular de Dabhoi usada para las ordalías, como se ha mencionado en una nota precedente). Cf. también la interpretación de Numenius, citada por Émile Bréhier, *Λα Πηιλοσοπηιε δε Πλοτιν* (París, 1928), pág. 28, como sigue: «El lugar del juicio deviene el centro del mundo; el cielo platónico deviene la esfera de las estrellas fijas; el "lugar subterráneo" donde se castiga a las almas, son los planetas; la "boca del cielo" por la que las almas descienden al nacimiento, es el trópico de Cáncer; y es por el de Capricornio por donde remontan». Capricornio es significativo aquí en conexión con lo que se ha dicho arriba concerniente al |ι∝♣υμ□ρα, puesto que su última referencia es, sin duda, al Sol en Capricornio. Finalmente, puede destacarse que el renacimiento se considera como teniendo lugar al comienzo de un «eón», según se desprende del «millar de años» que transcurre

como uno podría ascender una escala o un árbol, y haber escapado de las fauces de la Muerte es haber pasado a través de esta puerta estrecha. ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α I.3.5–I.7.5 prosigue, «Aquella es la hendidura del cielo (διϖα♣ χηιδραμ); como podría ser el agujero en el cubo de una carreta o de un carro (ψατη□ κηα∝ ϖ□νασασ σψ□δ ρατηασψα)[34], así es esta hendidura del cielo. Se ve todo cubierto de rayos (ρα♣μιβηισ σα∝χηανναμ)…[35]. Así pues, "a través del medio de Él", ¿quién conoce eso?. En verdad, si cuando estas aguas están por todo alrededor de él, él invoca al Viento del Espíritu[36], en verdad, Él dispersa

---

entre la muerte y el renacimiento de los principios individuales. Ver además René Guénon, «Las Puertas solsticiales» y «El Simbolismo solsticial de Janus», □τυδεσ τραδιτιονελλεσ XLIII (1938), 180-185 y 273-277.

[34] /γ ςεδα Σα·ηιτ□ VIII.91.7, κηε ρατηασψα κηεΠνασα/κηε ψυγασψα.

[35] Ματηναωχ VI.1203, «El velo ante la faz del Sol, ¿qué es sino el exceso de brillo y la intensidad del esplendor?». La multiplicidad de los rayos oculta la unidad de su fuente.

[36] /γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.16.3, σ⟨ρψα∝ χακ•υρ γαχχηατυ, ϖ□ταμ □τμ□; X.92.13, □τμ□να∝ ϖασψο αβηι ϖ□ταμ αρχατα; X.168.4, □τμα δεϖ□ν□μ… τασμι ϖ□ταψ□ ηαϖι•α ϖιδηεμα; Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ V.10-11, ψαδ□ ϖαι πυρυ•οΠσμ□λ λοκ□τ πραιτι σα ϖ□ψυμ □γαχχηατι, τασμαι σα τατρα ϖιφιη×τε ψατη□–χακρασψα κηα∝, τενα σα ⟨ρδηϖαμ □κραματε □διτψαμ □γαχχηατι… παραμα∝ ηαιϖα λοκα∝ φαψατι… ψα εϖα∝ ϖεδα. Todo esto está implícito también en el «ascenso tras de Agni» (αγνερ ανϖ□ροηα/, Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□ V.6.8.1), pues ψαδ□ ϖ□ αγνιρ υδϖ□ψατι ϖ□ψυμ απψετι.

Un ladrillo ςικαρ⟩×, que representa al Viento, se asienta con el Perforado del Sí mismo superior, e inmediatamente al norte de él, pues el Viento «sopla sólo de este lado del Cielo» (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α VIII.7.3.9-12). Que el Viento del Espíritu, que «sopla donde quiere» (ψατη□ ϖα♣α∝ χαρατι, /γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.168.4), «nunca se establece» (νιμλοχαντ×η□νψ□ δεϖατ□ να ϖ□ψυ/) «ni nunca vuelve a "casa"» (ανασταμ ιτ□ δεϖατ□ ψαδ ϖ□ψυ/, Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ I.5.22), de la misma manera que «la Muerte no muere» (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α X.5.2.3, μ♦τψυρ να μριψατε), se debe a que Él es «la totalidad de la Divinidad» (εκ□ ηα ϖ□ϖα κ♦τσνα δεϖατ□); y si Él nunca «vuelve» a casa se debe a que Él εσ la «casa» a la que vuelven todas las demás Personas de la deidad (σα ηαισοΠ στα∝ ν□μα… ταμ εταμ εϖ□π×τα/, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α III.1.1-11). «De donde el Sol sale, y donde vuelve a casa (αστα∝ ψατρα χα γαχχηατι)… más allá de eso nadie va jamás» (να ατψετι, Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□ X.8.16, Κα⊃ηα Υπανι•αδ IV.9; cf. Μαφφημα Νικ□ψα II.39, etc., ν□παραμ ιττηατ□ψ□τι); «Del Soplo sale, ciertamente, y en el Soplo vuelve a casa» (πρ□⟩εΠ σταμ ετι, Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ I.5.23, donde πρ□⟩α corresponde a ϖ□ψυ en I.5.22). «Ciertamente, cuando uno encuentra un terreno en ese [no-ser de la

los rayos (ρα♣μ×ν… ϖψ(ηατι) para él…[37]. Con lo cual, él se separa de la muerte, del mal. ¿Quién conoce lo que está más allá del Sol (ψατ παρε)□διτψαμ), lo que está debajo de esta atmósfera sin-hogar (ιδαμ αν□λαψαμ ανταρικ•αμ αϖαρε)α)?[38]. ¡Eso es la inmortalidad!».

Divinidad] invisible, de-spirado, sin-hogar (ανιλ□ψανα), ha pasado más allá de todos los temores» (Ταιττιρ×ψα Υπανι•αδ II.7). Es en el mismo sentido como «el Pájaro Rojo no tiene nido» (/γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.55.6) y como «el Hijo del Hombre no tiene donde reposar su cabeza» (San Lucas 9:58), puesto que, él mismo, es νυεστρο lecho y cabecera. A ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α III.1.1. εκ□ ηα ϖ□ϖα κ♦τσνα δεϖατ□, corresponde Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ I.4.7, donde, mientras se desgina al Brahman por lo que son «meramente los nombres de sus acciones (καρμα ν□μ□νψ εϖα)», él es «incompleto» (ακ♦τσνα), y «uno debe adorar-Le como "Espíritu" sólo (□τμετψ εϖ↓πασ×τα), en quien, ciertamente, todos estos [nombres] están unificados» (εκαμ βηαϖαντι —es decir, ταδ εκα∝, como en /γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.129.2): «Dios es un Espíritu: y quienes Le adoran deben adorar-Le en espíritu y en verdad» (San Juan 4:24).

Con respecto al Comprehensor decedido, Συττα–Νιπ□τα 1175-1176 pregunta, «¿Ha "vuelto él a casa", o él ya no es más? y responde «El que así "vuelve a casa" es sin medida (να παμ□)αμ αττηι). No hay nada por lo que él pueda ser nombrado. Esta unificación de todas las cualidades (σαββεσυ δηαμμεσυ σαμ(ηατεσυ) implica la unificación de todas las denominaciones (σαμ(ηατ□ ϖ□δαπατη□ πι σαββε)». «De la misma manera que una chispa apagada por el viento "vuelve a casa" (αττηα∝ παλετι) y es inconnumerable (να υπετι σα)κηαμ), así el Sabio, liberado de un nombre y un cuerpo, "vuelve a casa" y es inconnumerable» (Συττα–Νιπ□τα 1074).

[37] Mientras la traducción de Oertel asume en esta sentencia ϖ□… ϖ□… ϖαι, la nuestra se basa enteramente en ϖαι. ςψ(ηατι aquí es «dispersa», en el sentido de «acaba con», no como en ϖψ(ηα en el sentido de «distribución, emanación, manifestación».

[38] Que la inmortalidad está más allá del Sol es conforme a la regla; la segunda parte de la sentencia no está enteramente clara para mí. Cf. Βηαγαϖαδ Γ×τ□ II.28, «Los seres son inmanifestados en el origen, manifestados en su estado medio, e inmanifestados nuevamente en su disolución». Todo lo que es lógicamente «cognoscible» está dentro del cosmos, entre los límites del cielo y de la tierra; lo que está debajo y lo que está más allá son igualmente inexplícitos (ανιρυκτα). Todo lo que está dentro del cosmos está en el poder de la Muerte, todas las criaturas son su alimento. La atmósfera es la morada de las criaturas (ανταρικ•□ψαταν□ /πα♣αϖα /, /αταπατηα Βρ□ημα)α VIII.3.1.12), pero no tiene ningún «lugar» suyo propio como si fuera una de ellas. Todo lo que es externo al cosmos es continuo e inmortal; ya sea que nosotros consideremos un «abajo» indefinido o un «arriba» infinito, o aguas inferiores y aguas superiores, éstas son sólo nuestras distinciones lógicas, pero son inválidas para la Identidad Suprema, que es circumambiente e interpenetrante, «manifestada e inmanifestada» (ϖψακτ□ϖψακτα).

A la luz de todo esto es fácil comprender la plegaria de */♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ* 15-16 (y textos paralelos, *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* V.15.1 y *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.35), «descubre, oh Π\•αν, La Puerta de la Verdad (*σατψασψα⊃ μυκηαμ*), para que yo, que soy de la cualidad de la Verdad[39] (*σατψαδηαρμ□ψα*), vea [tu forma más bella]…

[39] Cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.5, donde el Sacrificador que ha ascendido estos mundos, como uno escalaría un árbol por etapas (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.3), es aceptado por el Sol, que es la Verdad, en tanto que él, el Sacrificador, le dice la verdad y así invoca a la Verdad. La identificación del Sol con la Verdad o el Ser Real (*σατψαμ*) está continuamente presente en toda la tradición (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.121.9 y X.139.3, *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.1.8.9, */αταπατηα Βρ□ημα)α* IV.2.1.26 y V.3.3.8, *Μυ)∂ακα Υπανι•αδ* I.2.13 y III.1.5-6, etc.). Esta Verdad, que debe ser literalmente penetrada (*ϖεδδηαϖψαμ*, de aquí *ϖεδηασ*, «penetrante»; en muchos textos la equivalencia de *ϖιδδηι*, imperativo igualmente de *ϖιδ*, «conocer», y de *ϖψαδη*, «traspasar» o «penetrar», es muy significativa), es el aspecto exterior del Sol y es lo mismo que su disco, su luz, o sus rayos, como se ve claramente en *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* I.6.3, donde *σατψενα χηανναμ* corresponde a *ρα♣μιβηισ σα∝χηανναμ* en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.3.6. Es a través del Sol, la Verdad, por donde debe encontrar su vía quien quiere «ganar el más allá del Sol» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* II.10.5, *παραμ□δ αδιτψ□φ φαψατι = Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* III.3.2, *απα πυναρ μ♦τψυ∝ φαψατι ψα εϖα∝ ϖεδα*). Todo esto es como en el cristianismo, donde Cristo, el Sol de los Hombres, es «la vía [*μαργα*, *σατψαμ*, *πρ□)α*], la verdad y la vida: ningún hombre va al Padre, sino por mí» (San Juan 14:6), y «la puerta: si un hombre entra por mí, será salvado» (San Juan 10:9; cf. *σ(ρψα–δϖ□ρα*, *μυκτι-δρ□ϖα*); y como en la teología shaman donde, de la misma manera que en los ritos de escalada védicos, se erige un árbol en relación con un altar del fuego, y «este abedul simboliza el "Dios Puerta" (*υδε♣ι–βυρχηαν*) que abre para el Shaman la entrada del cielo» (Holmberg, «Der Baum des Lebens», pág. 28; cf. págs. 30, 142). En este sentido, Cristo es ciertamente el «Dios Puerta» (*περ πασσιονεμ Χηριστι απερτα εστ νοβισ φανυα ρεγνι χαελεστισ*, *ΣυμμαΤηεολογιχα* III.49.5C; cf. Miqueas 2:13, «El que abre la brecha irá delante de ellos», etc.); como lo es Agni («Agni ascendió tocando el cielo: abrió la puerta del mundo del cielo… y deja pasar a quien es un Comprehensor de ello», y «Si el Sacrificador no ascendiera tras de él, quedaría excluido del mundo del cielo», *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* III.42 y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.6.8.1); o como lo es ςι•\υ («Ciertamente, ςι•\υ es el Portero de los Devas; Él abre esa puerta para el sacrificador», *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* I.30). Similarmente, Heimdallr, el Sol («sus dientes eran de oro, su caballo altísimo Gulltoppr») que, en la *Προσα Εδδα* 27, «mora en el alto lugar de Himinbiörg junto a Bifraust; él es el guarda de los dioses, y está allí, en la punta del cielo, para guardar el puente contra los Hillogres; él necesita dormir menos que un pájaro…» (cf. George Webbe Dasent, trad., *Τηε Προσε ορ Ψουνγερ Εδδα*, Londres y Estocolmo, 1842). Cf. *Βοκη□ρι* LXXXI.48, «El puente que está tendido entre el Paraíso y el Infierno. Es allí donde los hombres pagan el precio de sus desmanes… Cuando han rendido su cuenta y se han purificado, se les permite entrar en el Paraíso».

Dispersa los rayos (ρα♣μ×μ ϖψ(ηα), unifica la energía ígnea (σαμ(ηα τεφασ), para que yo vea tu forma más bella »; y es posible comprender, también, las afirmaciones al efecto de que es un signo de muerte «cuando el sol y la luna están abiertos (ϖιη×ψετε)[40], cuando el sol se ve como la luna, cuando no se ven sus rayos (δ♦♣ψατε να

Nótese que χηαννα, citado arriba de Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ I.6.3, es también «cubierto» y «cubierta» [de cañas, paja u hojas de palmera]. Es evidente por Υδ□να Αττηακατη□ 56, τασμ□ χηανναπ ϖιϖαρεττηα, «Abierta así la cubierta», que el epíteto constante del Buddha ϖιϖατα–χηαδδα significa «cuyo techo está abierto» —es decir, para quien la vía fuera de los mundos está abierta; cf. ϑ□τακα I.76 [y Δηαμμαπαδα 154], γαηακ(⊇απ ϖισα)κηιταμ, «la clave de bóveda destrozada»; Συττα–Νιπ□τα 19, ϖιϖα⊇□ κυ⊇ι νιββυτο γινι, «la cabaña está abierta, el fuego saciado» [ϖιϖα⊇α χηαδδα, Συττα–Νιπ□τα 1003]; y Κα⊇ηα Υπανι•αδ II.13, «Una casa abierta (ϖιϖ♦τα∝ σαδμα), me parece, es Naciketas». [«El techo de la casa es, por así decir, un velo sobre la belleza del sol. Apresúrate a demoler el techo con la piqueta del amor divino» (P\μ×, Δ×ω□ν, comentario de Nicholson, pág. 218). Sobre el αρηατ budista «que sale a través del techo», ver también «El simbolismo del domo».

Con ϖεδδηαϖψαν y ϖιδδη, citados arriba de Μυ)δακα Υπανι•αδ I.2, cf. Υδ□να 9, ψαδ□ χα αττανΠ□ϖεδι… παμυχχατι, donde la traducción de □ϖεδι por Woodward es «había penetrado (hasta la verdad)»; sin embargo, yo omitiría «hasta».

[40] ςιη×ψετε, «están abiertos», de ϖιη□, como en /γ ςεδα Σα·ηιτ□ V.78.5 ϖιφιη×•ϖα, «se abren»; Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□ XII.1.48, ϖιφιη×τε, «se abre a sí mismo» (Whitney); y Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ V.10, □διτψαμ □γαχχηατι, τασμαι σα τατρα ϖιφιη×τε ψατη□ λαμβαρασψα κηαμ, «él alcanza el sol, [que] se abre para él como el agujero de un tambor». La traducción de ϖιη×ψετε por Keith, en Αιταρεψα (ρα)ψακα III.2.4, como «están separados» no es, ciertamente, «muy lógica». «La fisura de la luna no tipifica nada más que el abandono de lo externo por lo interno» (Δαβιστ□ν, III, 201, citado en P\μ×, Δ×ω□ν, comentario de Nicholson, pág. 224).

«Están abiertos» debido a que la Puerta del sol está normalmente «cerrada» —por ejemplo, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α I.3.6, σα∝χηανναμ; /♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ 15, απιηιταμ. En ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α III.21.3, se dice que el Sol «cierra la abertura (δεϖ□ν□∝ βιλαμ απψαδη□/)», «abertura» que es otra designación de la Puerta del Mundo, como en Χη□νδογψα Υπανι•αδ III.15.1, donde la «abertura encima del Arca del Mundo es el cielo» (δψαυρ ασψοτταρα∝ βιλαμ) —es decir, el «cielo» como se representa en la construcción del Altar del Fuego por el Perforado del Sí mismo superior (/αταπατηα Βρ□ημα)α VIII.7.1.17, δψαυρ ϖ□Πυτταμ□ σϖαψαμ□τ♦))□). Con el simbolismo del mundo, como una caja o un arca en Χη□νδογψα Υπανι•αδ III.15., cf. W. R. Lethaby, Αρχηιτεχτυρε, Μψστιχισμ ανδ Μψτη (Nueva York, 1892), pág. 13, «esta vasta caja cuya tapa es el cielo».

ρα♣μαψα)[41]… cuando el sol se ve como si fuera una hendidura (χηιδρα ιϖ□διτψο δ♦♣ψατε), y parece como el cubo de una rueda de carro» (ρατηα−ν□βηιρ ιϖα, Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα III.2.4; cf. /□)κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα VIII.6.7. y XI.3.4).

Todo lo que está bajo el Sol está en el poder de la Muerte (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α X.5.1.4)[42], el Sol (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α X.5.2.3, XI.2.2.5, etc.), «cuya sombra es a la vez de inmortalidad y de muerte» (/γ ςεδα Σα·ηιτ□ X.121.2); y «en tanto que el Sol es la Muerte, sus hijos aquí abajo son mortales[43], pero los Devas están más allá y por consiguiente son inmortales» (/αταπατηα Βρ□ημα⟩α II.3.3.7); «Todo lo que está in-corporado está en el poder de la Muerte, pero todo lo que es incorpóreo, es inmortal» (ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α III.38.10, cf. /αταπατηα Βρ□ημα⟩α X.4.3.9). Toda la intención de la tradición y del sacrificio védico es definir la Vía (μ□ργα)

---

[41] «Cuando uno está a punto de partir (υτκραμι•ψαν βηαϖατι) ve ese Orbe completamente limpio (♣υδδηαμ), y sus rayos ya no le alcanzan más» (Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ V.5.2); cf. ϖιμαλο ηοτι σ⟨ρψο como un augurio de futura buddheidad en ϑ□τακα I.18. Muchos de los signos enumerados en Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα III.2.4 aparecen también en /□)κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα VIII.7 y XI.3.4. Éstas no son «antiguas ideas folklóricas» en el sentido de Keith (Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα, pág. 251, nota 5), sino el lenguaje técnico de la doctrina del σ⟨τρ□τμαν, en conformidad con la cual, como dice Plotino, «las almas se describen como rayos» (Plotino VI.4.3). Cf. Coomaraswamy, «La naturaleza del "folklore" y el "arte popular"», en ¿Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?, 1943.

[42] Similarmente en la tradición cristiana: Eclesiastés, πασσιμ; Συμμα Τηεολογιχα I.103.5 αδ 1, «Se dice que están "bajo el sol" estas cosas que son generadas y corruptas», y III. Supp., 91.1 αδ 1, «El estado de gloria no está bajo el sol».

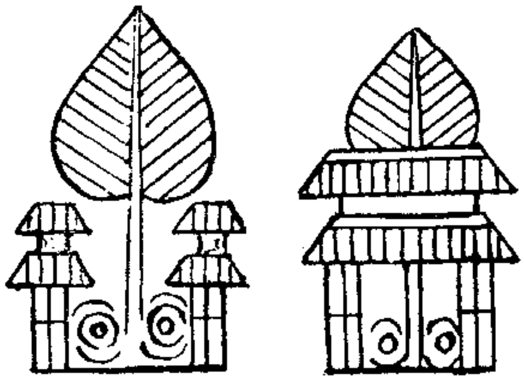
[43] El Sol, Πραφ□πατι, «que mata y vivifica» (ψο μ□ραψατι πρ□)αψατι, Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□ XIII.3.3, cuyo himno está estrechamente emparentado a /γ ςεδα Σα·ηιτ□ IV.53.3). Similarmente, en /αταπατηα Βρ□ημα⟩α X.5.2.13, la Muerte, la Persona en el Orbe Solar, que es el Soplo, planta sus pies en el corazón y, cuando los retira, la criatura muere. Los «pies» son lo mismo que los «rayos» del Sol (puesto que η♦δαψε π□δ□ϖ ατιηαταυ, corresponde a Μαιτρι Υπανι•αδ VI.30, αναντα ρα♣μαψασ δ×παϖαδ ψα/στηιτο η♦δι). Cf. Βηαγαϖαδ Γ×τ□ XIII.16, ταφ φ□εψα∝ γρασι•⟩υ πραβηαϖι•⟩υ χα; Deuteronomio 32:39, «Yo mato, y yo vivifico»; similarmente I Samuel 2:6 y II Reyes 5:7.

por la que el aspirante (aquí en el sentido literal de «aspirar» más que en el sentido psicológico de el que tiene mera ambición) puede ascender estos mundos y escapar enteramente a través del medio del Sol, cruzando así de la mortalidad a la inmortalidad. Como todos los demás «pasajes», este paso es al mismo tiempo una muerte y un renacimiento (regeneración), y lo es igualmente ya se trate de la «muerte» sacrificial e iniciatoria (en cuyo caso se provee de un retorno a la «vida» en el ritual) o de esa muerte real tras de la cual se pone al hombre en la pira funeraria y «alcanza el Sol, la puerta del mundo, tan velozmente como uno podría dirigir la mente a Él» (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5).

Por consiguiente, encontramos en la literatura india una concepción del Árbol del Mundo en la que el tronco, que es también el Pilar del Sol, el poste sacrificial, y el *αξισ μυνδι*, subiendo desde el altar en el ombligo de la tierra, penetra la Puerta del Mundo y se abre por encima del techo del mundo (*τι•⊇ηατψ υτταρα∝ διϖα|, Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.3) como la «rama no existente [inmanifestada] que los connaturales de allí conocen como el supernal» (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.21), es decir, el *συπαλ□♣α* de Yama de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.135.1, el *α♣ϖαττηα* de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* V.4.3. Esta concepción se refleja directamente en la forma de los templos del árbol hypaetrales que en la India eran originalmente santuarios Ψακ•α y subsecuentemente templos budistas[44]; en todos estos *ρυκκηα–χετιψασ* y *βοδηι–γηαρασ* el árbol sagrado sube a través del techo abierto del

[44] En la tradición védica el Ψακ•α primordial, el «único», es el Brahman, y el árbol es el Brahma-*ϖ♦κ•α* [el Árbol de Brahma]. El Buddha también puede llamarse un Yakkha, y el Bodhi-*ρυκκηα*, en un pasaje al menos (*Κ□λι)γαβοδηι ϑ□τακα, ϑ□τακα* IV.228), se define como el único tipo de *χετιψα* que no, es en último análisis, un sustituto «infundado y fantasioso» de la persona visible del Buddha, como un recipiente de las ofrendas (*π(φαν×ψα–⊇⊇η□να*). Para *Ψακ•α* = Brahman ver Coomaraswamy, «El Ψακ•α de los Vedas y Υπανι•αδσ», 1938 [Cf. Figura 23].

templo y abre sus ramas por encima de él, una disposición que no es en modo alguno únicamente india[45] [Figura 14].



Φιγυρα 14. Τεμπλοσ δελ □ρβολ Ηψπαετραλεσ Ηαν

En relación con estas concepciones, encontramos que en la literatura india el ascenso del espíritu se describe a menudo en los términos de la escalada de un árbol; y en el ritual nos encontramos igualmente con una variedad de ritos de escalada explícitos. Así en *ϑαιμινχψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.3.2, «Como uno escalaría un árbol[46] por etapas (*ψατη□*

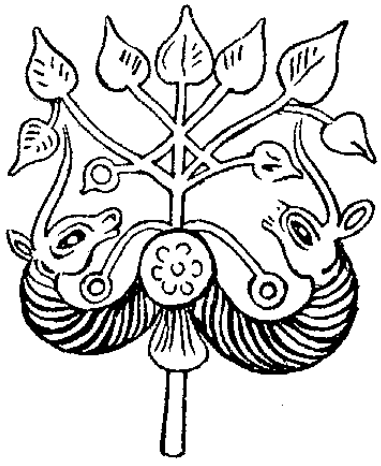
---

[45] Para las formas de los *βοδηι–γηαρασ* ver Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: I. Cities and City Gates, II. Bodhi-gharas», 1930. Para las representaciones similares de los *ψακκηα–χετιψασ* hypaethrales ver Coomaraswamy, «Ψακ•ασ», I, 1928, Lámina 20, abajo a la izquierda, y *Αρχηαεολογιχαλ Συρϖεψ οφ Ινδια*, *Αννυαλ Ρεπορτ*, 1928-1929, Lám. XLIXa; para los ejemplos chinos ver Figura 14.

[46] El ascenso es a un matrimonio: como el comentador de *Ταιττιρχψα Σα·ηιτ□* VII.4.19p *τεΠαγρα ϖ♦κ•ασψα ροηατα/* lo expresa, *μαιτηυναμ–αρτηαμ–εκαμ... □ροηατα/*. Como en San Mateo 25:10, «Las que estaban alertas entraron con él a la boda», donde «alertas» corresponde a *αρηατι* en nuestros textos. La verdadera unión, prefigurada por el rito, es una fusión nupcial aparte de la consciencia de «yo» y «tú»: «Como un hombre abrazado por una querida esposa no es consciente de un “adentro” ni de un “afuera”, así la Persona abrazada por el Espíritu Providencial no sabe nada de un “adentro” ni de un “afuera”» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.3.21), «Prepárate a ti mismo como una esposa para recibir al esposo, para que tú puedas ser lo que yo soy y yo lo que tú eres» (Ireneo, I.13.3, citando al Gnóstico Marcos; cf. F. R. Montgomery Hitchcock, tr., *Τηε Τρεατισε οφ*

ϖ♦κ•αμ □κραμα⟩αιρ □κραμ□⟩α / ιψ□δ)… [así] él asciende estos mundos (*ιμ□⟩ λοκ□ν ροηανν ετι*)» cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.9.3.10, «ascendiendo (*σαμ□ρυηψα*) estos mundos, él alcanza esa meta, ese soporte» (*ετ□∝ γατιμ ετ□∝ πρατι•⊇η□∝ γαχχηατι*), como el Sol mismo escaló: «Yo conozco eso de ti, oh Inmortal, a saber tu escalada (*□κραμα⟩αμ*) en el cielo, tu estación en el empíreo supremo » (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* XIII.1.44). Se encontrarán más referencias al ascenso y descenso del Árbol en *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IV.7.10, XIV 1.12-13, XVIII.10.10; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.1.3.9; *Μαη□βη□ρατα*, *Υδψογα Παρϖαν* 45: aquéllos que alcanzan la sumidad, si todavía no están plumados, caen; si están plenamente plumados, vuelan (cf. *πεννυτο* en Dante, *Πυργατοριο* XXXI.61).

Ιρεναευσ οφ Λυγδυνυμ αγαινστ τηε Ηερεσιεσ, Londres, 1916); «Las expresiones “esto” y “eso” no tienen significado por sí mismas. “Yo” y “tú” tampoco tienen significado. *T□* es lo mismo que *□λ*… El abandono del pensamiento, del habla y de la acción por uno mismo… es la resurrección» (*Καλ□μι Π×ρ*, VII.8 [ed. y tr. W. Iwanow, Londres, 1935]; «cada uno es ambos» (ςιδψ□πατι).



Φιγυρα 23. □ρβολ Σολαρ (a♣vattha, Ficus religiosa),
χον ελ Δισχο–Σολ ψ Δραγονεσ Γυαρδιανεσ

Los ritos de escalada se ofician en conexión con el poste sacrificial (*ψ⟨πα*), que es uno de los aspectos más característicos del *σκαμβηα* o *αξισ μυνδι*, y que coincide con el «Puente»: «Ciertamente, el Sacrificador hace de él una escala y un puente para alcanzar el mundo del cielo (*□κραμα⟩αμ εϖα τατ σετυ∝ ψαφαμ□να κυρυτε συϖαργασψα λοκασψα σαμα•⊇ψαι, Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.4.2)»[47]. Los ritos mismos se describen en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.9, donde el Sacrificador sube oficiando por sí mismo y por su esposa; escala por medio de escalones (*□κραμα⟩α*) y al alcanzar la sumidad extiende sus brazos y dice, «Nosotros hemos llegado al cielo, a los Devas: nosotros hemos devenido inmortales»: similarmente */ αταπατηα Βρ□ημα⟩α* V.2.1.5, donde el Sacrificador escala y «sube una cabeza por encima del poste, diciendo "Nosotros hemos devenido inmortales", y con ello gana el mundo de los Devas». En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.6.8, el «ascenso tras de Agni (*αγνερ ανϖ□ροηα /⟩*)»[48] es una parte de la construcción del altar mismo; en otras palabras, se lleva a cabo por medio de los antedichos «escalones»; y «si él [el Sacrificador] no subiera tras de Él [Agni], sería excluido del mundo del cielo»; cf. *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5, *νιροδηοΠϖιδ⟨•□μ. Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.20-22 (cf. *Καυσιτακ× Βρ□ημα⟩α* XXV.7) describe el «difícil ascenso

[47] Nos proponemos tratar en detalle la doctrina del «Puente» posteriormente [ver W. Haftmann, «Die Bernwardsäule zu Hildesheim», *Ζειτσχηριφτ φ□ρ Κυνστγεσχηιχητε*, VIII (1939), 150-158]. Aquí sólo queremos decir que aunque el arco iris puede considerarse como un puente (por ejemplo, Bifraust en la tradición eddaica), el «Puente del Espíritu» indio, junto con el paralelo cristiano y otros paralelos europeos, no es en modo alguno el arco iris, sino el Eje del Mundo, considerado también como una escala, o, para expresarlo en términos arquitectónicos, no es en modo alguno una viga en el techo del Mundo, sino el Poste Rey de la estructura cósmica —«eam columnam a qua culmen sustentatur, quam Firstsul [en otras partes "Irminsul"] vocant» (*Μονυμεντα Γερμανιχα, λεγεσ* III.308, citado por J. Strzygowski, *Εαρλψ Χηυρχη Αρτ ιν Νορτηερν Ευροπε*, Nueva York, 1928, pág. 85).

[48] Para la ascensión de Agni, ver *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42 y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.6.8.1, citado en una nota anterior.

(*δ⟨ροηα⟩α*)»: «Ciertamente, así sube al mundo del cielo, el que es un Comprehensor de esto… Sube con el verso en el que están las palabras "el Cisne…"[49] "Como un barco, subamos"[50]; ciertamente, así sube para alcanzar el cielo, el triunfo, la obtención del mundo del cielo… Sube con "pies"[51]… y desciende como el que se agarra a una rama…[52]. Una vez obtenido así el mundo del cielo, el sacrificador encuentra soporte [nuevamente] en este mundo. Para aquéllos que desean sólo uno, a saber el cielo, él [el sacerdote] debe subir sólo en la dirección hacia arriba; ellos ganarán el mundo del cielo, pero ya no tendrán ganas de vivir en [este] mundo». En */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* V.1.5.1 y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.8, el sacerdote que oficia en nombre del Sacrificador sube a una rueda fijada sobre un poste, con el ombligo hacia arriba, y simula la conducción de caballos; hace que la rueda rote tres veces. Entonces se oficia la totalidad de una carrera, mientras el sacerdote, sentado inmóvil sobre el cubo de la rueda, canta los versos en los que están las palabras, «Veloces, oh corceles, por el premio… alcanzad la meta (*κ□•⊇η□μ*, el Pilar del Sol, o el Sol)»[53]. Todo esto pertenece a un orden ritual regular,

---

[49] */γ ςεδα Σα·ηιτ□* IV.40.5, «El Cisne sedente en la Luz, el Vasu cuya sede está en el aire, el Sacerdote cuya sede está en el altar, el Huésped cuya sede está en la casa», se refieren a las formas de Agni y el Sol. El Cisne es regularmente el Pájaro-Sol, con referencia particular a su movimiento en los mundos, puesto que se sumerge en las aguas y nuevamente sube arriba: «Hacia el más allá y desde el más allá se cierne el Cisne… el Cisne único en el medio del mundo» (*/ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* III.18 y VI.15); «el Pájaro de Oro que habita en el corazón y el Sol» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.34); «la Persona de Oro» de *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.3.11, al mismo tiempo *Π□φαρο–σολ ψ π□φαρο–αλμα.*

[50] En relación con esto, «De la misma manera que los hombres navegan en el océano, así navegan quienes cumplen un rito de un año o de doce días; de la misma manera que los hombres que desean alcanzar la otra orilla suben a un barco bien armado, así ellos suben a los Τρι•⊇υβησ [los Cantos]».

[51] «Pies», a la vez como unidades métricas o, mejor, como cuartetos [versos], y como «pasos».

[52] Como en *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XVIII.10.10, «De la misma manera que descendería agarrándose a una rama tras otra, así desciende a este mundo, para obtener un soporte en él».

[53] *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IX.1.35, «Entonces hicieron al Sol su meta (*κ□•⊇η□μ*) y corrieron una carrera» (a saber, en el comienzo; ésta es la carrera que se imita en el rito). *Κα⊇ηα Υπανι•αδ*

que consiste, primero, en una carrera por la que se gana esta tierra, después en la subida de la rueda por la que se gana el mundo del aire, y finalmente en la subida del poste sacrificial, como en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.9 citado arriba, por la que se gana el cielo.

Esta cita de *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* IV.21 nos muestra que el rito, que implica como una iniciación y una muerte simbólica, es un rito peligroso. El Sacrificador iniciado está ritualmente muerto, ya no es un hombre sino un Deva; «si no descendiera de nuevo a este mundo, habría ido al mundo suprahumano, o se volvería loco»[54] (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XVIII.10.10); «se volvería loco o perecería» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.3.10.4); «si no abandonara la operación, el fuego sacrificial [en el que se ha inmolado simbólicamente] podría consumirle»

III.11, «Más allá de la Persona ya no hay más, eso es la meta, el último paso (*σ□ κ□•⊇η□ σ□ παρ□ γατι⟩*)» = Maestro Eckhart, «Al alcanzar a Dios todo progreso acaba». *Κ□στη□* (como *σ×μ□*, según se cita en la nota 1) es «terminus» en la designación de Júpiter Terminus. De la misma manera, Ra o Re, el nombre del Dios-Sol egipcio (cuyo símbolo es un poste), es literalmente «Fin». Sobre *Κ□•⊇η□* ver Coomaraswamy, «Notas sobre la *Κα⊇ηα Υπανισαδ*», 1938, pág, 107, nota 2 [ver *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.10.9, *στη⟨να*, soporte del cielo, y */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.5.6, *χ×ψορ σκαμβηαμ πατηα∝ ϖισαργε*].

[54] «Cuando hay dementación, eso es el último paso» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.34, *ψαδ□ αμαν×βη□ψα∝, ταδ□ τατ παρα∝ παδαμ*); Maestro Eckhart, «Este conocimiento dementa la mente» (Ed. Evans, I, 370). Y de la misma manera que el Sacrificador, que no quiere morir prematuramente, hace la debida provisión para un descenso inverso desde la altura de la Verdad que se ha alcanzado, así también cuida de no dejar que su «mente» vaya más allá de la posibilidad de hacerla volver. Así pues, mira a la víctima, que es por intención simbólica él mismo, y el hecho de que pueda hacerlo es prueba de que está todavía «vivo», pues «El que no puede verse a sí mismo estaría muerto… debe mirarla, pues en ella se ve a sí mismo… Aquél cuya mente ha partido debe mirar a (la víctima, diciendo), "Esa mente mía que ha partido, o que ha ido a alguna otra parte lejos, por medio del Rey Soma, nosotros la conservamos dentro de nosotros"; (así), ciertamente, él conserva su mente en sí mismo, su mente no ha partido» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.6.7.2). El texto citado, «Esa mente mía, etc.,» resume el contenido de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.57-58 y su aplicación en *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* explica este contenido.

(*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.6.6)[55]. Por supremamente importante que sea la muerte ritual, en la que se prefigura el logro final de la meta inmortal del Sacrificador, sin embargo, es de la máxima importancia (como se explica en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.2.6.7-8, donde también se condena expresamente el suicidio) que viva plenamente hasta el término de su vida sobre la tierra, pues los «cien años» de su vida terrenal corresponden a los «mil años» de su vida celestial (los «mil años» es un número redondo: «un millar significa todo», */αταπατηα Βρ□ημα⟩α πασσιμ*)[56]. Por consiguiente, «abandona el rito», ya sea por medio de los «descensos» formales y el uso de cantos inversos, o ya sea, como en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.9.3.23, con las palabras, «Ahora yo soy el que de hecho yo soy» (tomado de *ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* II.28b). Pues al emprender la operación, deviene como si fuera no-humano (un Deva): y como sería para él inconveniente decir, «yo entro adentro de la no verdad desde la Verdad», que en realidad es lo que acontece, y como, de hecho, ahora deviene nuevamente un ser humano, por ello mismo abandona la operación con el texto, «Ahora yo soy el que de hecho yo soy», es decir, Fulano por nombre y familia. Por medio de tales reversiones el sacrificador, habiendo dejado virtualmente el cuerpo[57] y salido

---

[55] De una manera similar, «metafísicamente [es decir, de una manera disfrazada] ellos emplean el *ανυ•⊇υβη*, y eso es, verdaderamente, Πραφ□πατι [cf. *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IV.5.7 y *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.13]: si ellos emplearan literalmente el *ανυστυβη*, irían a Πραφ□πατι», *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IV.8.9; es decir, como explica Σ□ψα⟩α, alcanzarían *πραφ□πατε/σ□ψυφαμ*, lo que, ciertamente, es su «fin último», pero un fin que ellos no se proponen alcanzar prematuramente. La distinción entre la muerte sacrificial y la muerte efectiva del sacrificador corresponde a la de *νιββ□να* y *παρινιββ□να* en el budismo.

[56] Este principio, que se enuncia tan a menudo en los Βρ□ημα⟩ασ, explica por qué el Sacrificador, aunque desea ir al cielo, no piensa hacerlo hasta que se ha alcanzado el término natural de su vida, y explica también, similarmente, la prohibición tradicional del suicidio. La fórmula de los Βρ□ημα⟩ασ aparece con las mismas palabras en el *Καλαμ× Π×ρ* (Ed. W. Iwanow), «Un ciento en este mundo devendrá un millar en la otra vida».

[57] «Nadie deviene inmortal con el cuerpo» (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.4.3.9; cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.38.10). En *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.29-30, Υχχαι♣ραϖασ

virtualmente del cosmos, «asegura que quede para él aquí una medida de vida completa» (*ς□φασανεψι Σα·ηιτ□* II.18). La lógica de todo el procedimiento es superlativa.

Se habrá observado que la cualificación es una condición necesaria de admisión por la Puerta del Sol: «¿Quién está cualificado (*αρηατι*) para pasar a través del medio del Sol?» (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.6.1), «Quién es capaz (*αρηατι*) de conocer a ese Dios?» (*Κα⊇ηα Υπανι•αδ* II.21). Fue por su cualificación (*αρηα⟩□*) como los ⌊διτψασ participaron de la inmortalidad (*αμ♦ταττϖαμ □να♣υ⌋, ⌋γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.63.4) en el comienzo. Para completar nuestra comprensión de la tradición védica de la Puerta del Sol, debemos preguntar en qué consiste tal cualificación. En principio es una cualificación de mismidad, y por consiguiente de anonimato; anonimato, debido a que quienquiera que es todavía alguien, no puede considerarse entrando, como igual en igual, adentro de Él, «que no ha venido de ninguna parte ni ha devenido jamás alguien» (*Κα⊇ηα Υπανι•αδ* II.18). «Uno debe estar completamente aparte de la intención, de los conceptos, y del orgullo de "sí mismo". Ésta es la marca de la liberación (*μοκ•α*). Ésta es la senda[58], aquí y ahora, que conduce al Brahman. Ésta es la "apertura de la

---

Kaupayeya, que «ha encontrado al Portero de ese mundo» (*τασψα λοκασψα γοπτ□ραμ;* cf. III.37.2, *πρ□⟩ο ϖαι γοπα⌋*, y III.38.3, *πρ□⟩ο ϖαι βραημα*) no puede ser agarrado, pues «un Brahman que era un Comprehensor del Canto cantó una Misa (*υδγ×τηα*) por mí con el Canto; por medio del "Canto Incorporal" sacudió mis cuerpos (*♣αρ×ρ□⟩ψ αδηυνοτ*)». Sólo se debe emplear como cantor al que es un Comprehensor (*εϖα∝ϖιτ, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.14.12). En lugar de «sacudir», se podría decir también «cortar» (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* IV.9.20-22, aquí «parte a parte», como en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.39.1) o «redimir» (*σπ♦⟩ϖατε, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* II.374).

[58] *Παδαϖ× = παδαν×ψα* en *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.4.7, en concordancia con la parábola bien conocida del rastreo de la Luz Oculta por su huella (*ϖεστιγιυμ πεδισ*).

puerta”[59] aquí y ahora. Por ella uno alcanza la otra orilla de esta obscuridad. Aquí, ciertamente, está la “consumación de todos los deseos”… No hay ningún alcance de la meta por un atajo aquí en el mundo. Ésta es la senda al Brahman aquí y ahora. Pasando a través de la Puerta del Sol (*σαυρα∝ δϖ□ρα∝ βηιτϖ□*)[60], el Marut (Β♦ηαδρατηα) hizo su salida, una vez hecho lo que tenía que hacerse[61]. En relación con lo cual ellos citan: “Sin-fin son los rayos de Él… y por aquél[62] de éstos que pasa a través del Orbe solar (*σ⟨ρψα–μα⟩∂αλα∝ βηιτϖ□*)”, irrumpiendo adentro del Mundo de Brahma, uno alcanza la meta suprema» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.30). En el fin del mundo[63] la vía está

---

[59] *Δϖ□ρα–ϖιϖαρα⟨.* La puerta que fue abierta por Agni (*δϖ□ραμ απ□ϖ♦⟩οτ, Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42), por el Buddha (*απαρυτα τεσα∝ αματασσα δϖ□ρ□, Δ×γηα Νικ□ψα* II.33, etc.), por Cristo (*περ πασσιονεμ Χηριστι απερτα εστ νοβισ φανυα ρεγνι χαελεστισ*, como se ha citado arriba), y que debe ser abierta por Todo Hombre que asciende tras de ellos, pero que se «cierra» para aquéllos que no han preparado sus lámparas (San Mateo 25:7-12) —es decir, la luz del Espíritu en el corazón (*⟨γ ςεδα Σα·ηιτ□* IV.58.11 y VI.9.6; *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.7.9; *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.3.3; *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.30, *αναντα ρα♣μαψασ τασψα διπαϖαδψα⟨στηιτο η♦δι; Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.3.6, *□τμαιϖ□σψα φψοτιρ βηαϖατι*, etc.), como está implícito también en *Δ×γηα Νικ□ψα* II.100, «Sed tales que tengáis el Espíritu por lámpara… tales que tengáis la Verdad por lámpara» (*ατταδ×π□ ϖιηαρατηα… δηαμμαδ×π□*).

[60] Como *κα⟩⟩ικ□–μα⟩∂αλα∝ βηινδιτϖ□, Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.66, y *π□σ□δα–κα⟩⟩ικαμ δϖιδη□ κατϖ□, ϑ□τακα* III.472 = *πανδενσ*, como en Miqueas 2:13. Para un estudio más completo de la salida de los *αρηατσ* budistas por la vía del *κα⟩⟩ικ□*, o la «clave de bóveda», ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Domo».

[61] *Κ♦τακ♦τψα⟨*, aquí y en otras partes, como *κατα∝ καρα⟩×ψαμ* en los textos budistas, es «haber reducido toda potencialidad a acto». Cf. *κ♦τψ□* como «potencialidad», considerada como una prisión de la que hay que desembarazarse, *⟨γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.85.28.

[62] «Por ese» —es decir, por ese de los siete rayos del Sol que se llama el «séptimo y mejor»; ver «El Simbolismo del Domo».

[63] El fin del Mundo, el fin del camino, el fin del Año, etc., y el fin del Cielo (= el comienzo, si se considera desde abajo). Por ejemplo, *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.5.5, *διϖοΠντα⟨: ταδ ιμε δψ□ϖαπ♦τηιϖ× σα∝♣λι•ψατα⟨;* IV.15.4, *σϖαργασψα λοκασψα δϖ□ραμ ανυπραφ□αψ□ν□ρτασ σϖαστι σα∝ϖατσαρασψοΠδ♦♣α∝ γατϖ□, σϖαργα∝ λοκαμ □ψαν; Κα⊇ηα Υπανι•αδ* III.9, *αδηϖανα⟨π□ρα∝… ϖι•⟩ο⟨παραμα∝ παδαμ*, donde está el Manantial en el fin del Mundo, *⟨γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.154.4, *ϖι•⟩ο⟩ παδε παδε παραμε μαδηϖα υτσα∝*, que nunca falla; *⟨γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.7.16, *υτσαμ δυηαντοακ•ιταμ*, el lugar de ςαρυ⟩α donde brotan

cortada por el Sol, la Verdad, el Portero del Cielo (*απα•εδηαντ×, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.5.1; *ωι•⟩υρ ωαι δεω□ν□∝ δω□ραπα/, Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* I.30; *νιροδηο∏ωιδ⟨•□μ, Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.6.5; *ψατρα αωαροδηανα∝ διωα/, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* IX.113.8; «y se cerró la puerta», San Mateo 25:10; Agni, *ν□στυτο∏τισρακ•ψα, Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42). Pero quienquiera que viene a Él como igual a igual, como la Verdad a la Verdad, adorando-Le como Espíritu, no puede ser rechazado[64] (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.5.3, *νε♣ε ψαδ εναμ απασεδηετ, Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* III.42, *στυτο ατψασαρφατα, σατψενα λαβηψασ… □τμ□; Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* III.1.5). «Ábreme a mí en quien la Verdad mora» (*/♣□ω□σψα Υπανι•αδ* 15, *απ□ω♦⟩υ σατψαδηαρμ□ψα*; cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* V.15.1 y *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.35) es la palabra de paso; «completamente aparte de lo

---

los Ríos de la Vida; */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.41.2, *σινδ⟨ν□μ υποδαψε*, la fuente de la Σαρασωατ× (*ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* III.124. *σαρασωατψαι ♣αι♣αωαμ = ηραδα* en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* IV.1.5.12), en la que se rejuvenece Χψαω□να.

La expresión «Fin del Mundo» y su significación sobreviven en el budismo, vívidamente en *Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* II.48-49 (S I.61-62, una versión de la historia de Rohita de *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VII.15): «No hay ninguna liberación del sufrimiento a menos que se alcance el Fin del Mundo (*να χα αππατω□ λοκανταμ*). Así pues, un hombre debe devenir… "finalizador del mundo" (*λοκανταγ⟨*)… ser aquietado (*σαμιτ□ωι*)». En *Συττα–Νιπ□τα* 1128-1134, en una serie de epítetos solares, al Buddha se le llama *λοκανταγ⟨* («finalizador del mundo»). Nótese que *σαμιτ□ωι*, «aquietado», viene del sánscrito *♣αμ*, «aquietar», «dar un quietus», «matar», e implica lo que el Maestro Eckhart entiende cuando dice que «el alma debe entregarse a la muerte». El derivado *♣□ντι* «paz», implica siempre una muerte de algún tipo —una verdad profunda y punzante [ver Nicolás de Cusa, *Δε ωισιονε Δει* IX]. El uso de *σαμιτ□ωι* (= *νιββυτο*) en el presente contexto recuerda la posición de los Βρ□ημα⟩ασ, donde se explica repetidamente que el Sacrificador está realmente ofreciéndose *α σ□μισμο;* similarmente, en el sacrificio cristiano (la Misa), *Θυιχυμθυε θυαεσιερετ ανιμαμ συαμ σαλυαμ φαχερε περδετ ιλλυμ* (San Lucas 17:33)

[64] Lo que metafísicamente es una necesidad infalible («pedid y recibiréis»; «llamad y se os abrirá»), cuando la Deidad se considera de una manera más personal («pensando, Él es uno y yo otro»), deviene un «ser justificados libremente por Su gracia» (Romanos 3:24).

bien hecho y de lo mal hecho (*ϖισυκ♦το ϖιδυ•κ♦τα /)*[65], el Comprehensor del Brahman va al Brahman» (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* I.4); «Ellos pasan por la vía de la Puerta del Sol» (*συρψαδϖ□ρε)α πραψ□ντι, Μυ)∂ακα Υπανι•αδ* I.2.11); «El Portero abre esa puerta para él» (*δϖ□ραπαη, σα εϖ□σμ□ εταδ δϖ□ρα∝ ϖιϖ♦)οτι, Αιταρεψα Βρ□ημα)α* I.30).

Lo que se implica realmente cuando hablamos de «pasar a través del medio del Sol» es ya evidente en los textos citados al efecto de que esto no es una salvación por las obras o el mérito. Quizás más llanamente que en ninguna otra parte, en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* III.14.1-5, se afirma, «al que ha alcanzado [la Puerta del Sol] Él le pregunta "¿Quién eres tú?". En caso de que él se anuncie a sí mismo por su

---

[65] *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.4.2, *ναιτα∝ σετυ∝… ταρατο… να συκ♦τα∝ να δυ•κ♦ταμ*, y muchas expresiones similares en otras partes. Quienquiera que sale fuera del cosmos a través de la Puerta del Sol deja tras él, como un legado, sus obras buenas y malas (*ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα)α* I.50.5, *δ□ψα*, y *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* I.5.17 y *Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* II.15, *σαμπραττι, σαμπραδ□ναμ*). Ser más allá del Sol es supraindividual, suprahumano (*αμ□ναϖα, Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.15.5-6). Concebir que «yo» he hecho bien o mal pertenece al egotismo humano (*αηα∝ χα μαμα χα;* el budista *αναττ□, να με σο αττ□*; el *προπριυμ* de San Bernardo) y conduciría a una creencia en la salvación por el mérito. Por consiguiente, haber realizado la Verdad («*Τ□* eres el hacedor de ello») es una condición indispensable de aceptación por el Sol (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.5.2-3). «Si un hombre viene a mí… y no odia también a su propia vida (*πσψχηε, ανιμα*), no puede ser mi discípulo» (San Lucas 14:26); «Por sus obras ellos no pueden entrar… Si un hombre ha de venir a Dios debe estar vacío de toda obra y dejar que sólo Dios obre… todo lo que Dios quiere tener de nosotros es que seamos inactivos, y Le dejemos ser el Maestro Obrador» (Johannes Tauler, *Τηε Φολλοωινγ οφ Χηριστ*, Londres, sin fecha, parte II.16-17); «Pues, en verdad, la enseñanza por la que nosotros recibimos un mandato de vivir sobria y rectamente es "la Letra que mata", a menos que el "Espíritu que vivifica" esté presente» (San Agustín, *Σοβρε ελ Εσπ□ριτυ ψ λα Λετρα* 6); */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.70.3, *νακι•–τα∝ καρμα)□ να♣ατ… να ψαφ□αι/*, «Ningún hombre Le tiene por obras o sacrificios» —sino sólo aquéllos que Le conocen; de aquí *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.6.1, *κα εταμ □διτψαμ αρηατι σαμαψ□ιΠτυμ*, «¿Quién es capaz de pasar a través del medio del Sol?» (= *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* II.21, *κασ τα∝… δεϖα∝ φ□ατυμ αρηατι*, «¿Quién es capaz de conocer a ese Dios?»).

nombre propio o por un nombre de familia, Él le dice, “Este sí mismo de ti que ha estado en Mí, sea eso ahora tuyo”[66]. En verdad, llegado a Él en ese sí mismo, cogido por el pie en el umbral del triunfo, las Estaciones tiran de él hacia atrás[67]. El Día y la Noche toman posesión de su “mundo”. A su pregunta, debe responder así, “Quien yo soy es el Cielo que tú eres. Como tal hasta Ti, hasta el cielo, he venido al Cielo”… Él le dice, “Quien tú eres, eso soy yo; y quien yo soy, eso eres tú (*ψοΠηαμ ασμι σα τϖαμ ασι*)[68]. Entra”». De los muchos paralelos de este gran pasaje, el más literal aparece en el *Ματηναω×* de P⟨μ×, I.3055: «Quienquiera que dice “yo” y “nosotros” a la puerta, es devuelto atrás de la puerta y continúa en el *νο*. Un cierto hombre vino y llamó a la puerta de su amigo[69]: su amigo le preguntó, “¿Quién eres tú, oh fidelísimo?”. Él respondió, “yo”. El amigo dijo, “Vete”. Salvo el fuego de la ausencia y

---

[66] Él no se conoce a sí mismo como él es en Dios, sino sólo como él es en sí mismo, y por consiguiente es rechazado y literalmente tirado hacia atrás por los factores del Tiempo. «Él respondió y dijo… no te conozco» (San Mateo 25:12; cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* II.14.2); *σι ιγνορασ τε… εγρεδερε* (Cantar de Salomón I:7, Vulgata = «Si no te conoces a ti mismo, vete»). «Mientras tú sabes quiénes han sido tu padre y tu madre en el tiempo, no estás muerto con la muerte real… Toda la escritura clama por la liberación de sí mismo» (Maestro Eckhart, Ed. Evans, I, 323, 418). «”Sabe”, respondió, “que yo soy áspero para bien, no por rencor o despecho. A quienquiera que entra diciendo ‘Esto es yo’, yo le golpeo en la cara”» (P⟨μ×, *Δ×ω□ν*, pág. 115).

Los dos «sí mismos» (cf. *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* I.17.6, *δϖψ□τμ□; Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.5, *αψαμ □τμ□… ιταρα □τμ□*) son el «alma» y el «espíritu» de San Pablo, Hebreos 4:12, «La palabra de Dios es rauda y poderosa, y más afilada que una espada de doble filo, que penetra hasta la división entre el alma y el espíritu». Ver también la conclusión de la nota 3.

[67] *Τασμιν η□τμαν πρατιπαττα∝ ♦ταϖασ σαμπαλ□ψψα παδγ♦η×ταμ απακαρ•αντι.*

[68] «Eso eres tú» (*τατ τϖαμ ασ□, Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VI.9.4). Cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.5.7.5, «Eso que tú eres, así pueda yo ser». Hermes, *Λιβ.* V.11, «¿Soy yo otro que tú?. Tú eres lo que yo soy». Ecles. 12:7, «el espíritu retornará a Dios que lo dio»; San Pablo, I Corintios 6:17, «Pero el que está unido al Señor es un único espíritu».

[69] El uso regular σ⟨φ× de las designaciones «Amigo» y «Camarada», como nombres de Dios, tiene su paralelo en el uso similar de las palabras *μιτρα* y *σακηι*, como epítetos de Agni, el Sol, e Indra en toda la tradición védica.

de la separación, ¿quién cocerá a ese crudo?[70]. El infortunado hombre se marchó, y durante un año se abrasó en viaje y separación con las centellas del fuego. Aquél abrasado estaba cocido… Llamó de nuevo a la puerta… Su amigo le requirió, "¿Quién está en la puerta?". Él respondió, "Éste tú está en la puerta, oh encantador de corazones". "Ahora", dijo el amigo, "puesto que tú eres yo, entra, oh mí mismo[71]: no hay sitio en la casa para dos "yo". La doble punta del hilo no es para la aguja: puesto que tú eres un único, entra en (el ojo de) esta aguja… Éste es el hilo que está conectado con la aguja: el ojo de la aguja no está hecho para el camello"»[72].

---

[70] La metáfora de la maduración o la cocción (√ *παχ* cubre ambas ideas, ya sea la de fruto madurado por el sol o ya sea la de alimento cocido por el fuego) se usa de la misma manera en toda la literatura védica y budista.

[71] Marie Saint-Cécile de Roma (1897-1929) habla de escuchar a Jesús dirigirse a ella como *Μι πεθυε□α Μ□ μισμο;* ver la *ςιε Αβρεγ□ε* publicada en Sillery, Quebec.

[72] *Ματην□ωϰ* I.2936, «Tú eres el fin del hilo», como en la doctrina del *σ(τρ□τμαν* y en el simbolismo del Sol y de la Araña. El camello y la aguja recuerdan a Lucas 18:25, pero no son necesariamente derivativos. El camello es el hombre exterior y existente, Fulano, en tanto que se distingue del «hilo» o «rayo» del espíritu, único que es su verdadera esencia y único por el cual puede retornar a través del «ojo» de la aguja, que es también el «ojo» solar, a la fuente de su vida (cf. el Sol como el ojo omnividente de ςαρυ)α, */γ ςεδα Σα·ηιτ□ πασσιμ*). La significación fálica del Espíritu (*□τμαν* = Eros) en la ontología india y cristiana se ha mencionado en una nota previa. Para la «aguja» como un aspecto fálico del Axis Mundi (y en este aspecto análoga a la plomada y al poste de mira) cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* II.32.4. *σϰϖψατϖ απα / σ(χψ□χχηιδψαμ□ναψ□, δαδ□τυ ϖϰρα∝* (*πυτραμ*); el *ψατη□ ϖαστρ□δικα∝ σ(χψ□ σψυταμ* de Σ□ψα)α se refiere a */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.3.24, *□τμ□ πιτυσ ταν(ρ ϖ□σα /;* similarmente, Loki «Nadelsohn» (ver L. von Schroeder, *Αρισχηε Ρελιγιον*, Leipzig, 1916, II, 556); para el Axis Mundi como «ombligo», ver Holmberg, «Der Baum des Lebens», págs. 10-11, 18 y 23. También puede destacarse el extenso uso prehistórico de los *Ρινγναδελν*, o alfileres con cabezas anulares.

Tales son los «misterios» del oficio de la aguja y del arte de tejer. El «ojo» de la aguja a cuyo través se pasa el «hilo» es siempre la Puerta del Sol; el «hilo» es el Espíritu o el Soplo. De aquí la significación talismánica de los hilos atados, de los «hilos sagrados» y de los ceñidores (cf. *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* VI.133.5, *σ□ τϖα∝ παρι •ϖαφασϖα μ□∝ δϰργη□ψυτϖ□ψα; μεκηαλε*, usado en la ceremonia del *υπαν□ψαμα*, que correlaciona *παρι •ϖαφασϖα* con *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* IV.3.21, *πραφ□εν□τμαν□ σαμπαρι•ϖακτα /)*, y de las sartas de cuentas («Todo este universo está encordado en mí como hileras de gemas en un hilo», *Βηαγαϖαδ Γϰτ□* VII.7; y *ϑαιμινϰψα*

Υπανι•αδ Βρ□ημα)α I.35.8, donde el *νι•κασ σαμαντα∝ γρ×ϖ□ αβηιπαρψακτα /*, el collar cuyas dos puntas se encuentran alrededor del cuello, es un símbolo del *αναντατ□*, literalmente «in-finito») [Nótese también */ □)κη□ψανα (ρα)ψακα* XI.8 y XII.33].

Por consiguiente es en este hilo o como este hilo (*Δηαμμαπαδα Αττηακατη□* III.224, como se cita en una nota previa) o por el hilo, como si fuera por una escala de cuerda, como uno escala el Árbol que es también la Aguja y alcanza así su cima u ojo. Ésta es la significación *παραμ□ρτηικα* de los «juegos malabares con cuerdas». Casi toda la «juglaría» tradicional tiene de esta manera valores simbólicos, cuya comprensión es mucho más provechosa que preguntar si tales proezas malabares se llevan a cabo «realmente». Así en la historia nº 377 de E. Chavannes, *Χινθ χεντσ χοντεσ ετ απολογυεσ εξτραιτσ δυ Τριπιτακα χηινοισ* (París, 1910-1934), II, 377, el lobo entrampado o enlazado, no dándose cuenta aún de lo que había ocurrido, «quiere hacer creer que la "cuerda" en cuya punta se encuentra *εσ υνα εσχαλα θυε λε περμιτιρ□ συβιρ αλ χιελο*» (la bastardilla es mía). El juego de manos mismo se describe en *ϑ□τακα* IV.324, donde el ejecutor, produciendo una apariencia del «Mango de ςεσσαϖα)α, "Sin-par"», arroja al aire un ovillo de hilo (*συττα–γυℜα*) y, haciéndolo colgar de la rama de un árbol, «sube por el hilo» (*συττενα⊃ αβηιρ(ηι*). Los servidores de ςεσσαϖα)α cortan el cuerpo en pedazos y los arrojan abajo; los demás malabaristas los juntan, los asperjan con agua y el primer malabarista se levanta vivo de nuevo (cf. la antigua versión irlandesa en S. H. O'Grady, *Σιλϖα Γαδελιχα*, Londres y Edimburgo, 1892, II, 321, donde el malabarista es Manannan). Es imposible no reconocer en esta narración una demostración de la doctrina de *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα)α* XIV.1.12-13, «De aquéllos que ascienden a la cima del gran Árbol, ¿cuántos van más allá?. Aquéllos que están alados vuelan, aquéllos que no tienen alas caen abajo. Los Comprehensores son aquéllos que están alados y los necios son aquéllos que no tienen alas», y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.6.2.1-2, «Las aguas son el "Agua de la Vida"; por lo tanto, ellos asperjan con agua al que se ha desmayado; aquél a quien éstas se asperjan, y que las conoce así, no va a la ruina, vive toda su vida» —es decir, comprende su formalidad. Esta «comprensión» corresponde a «tener fe» en muchos de los contextos milagrosos del Nuevo Testamento —por ejemplo, San Lucas 7:50, «tu fe te ha salvado», y San Lucas 17:19, «tu fe te ha hecho todo»; pues «por medio de la fe nosotros comprendemos» (Hebreos 11:3), y «la naturaleza de la fe… consiste sólo en conocimiento» (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.47.13 *αδ* 2).

Desde un punto de vista indio, la cuestión de si tales fenómenos son «reales» (en el sentido moderno de la palabra) es de poco o de ningún interés; el mundo de los «hechos» (en el mismo sentido) es sólo de apariencias, la obra de un Maestro Mago, y no puede decirse de ninguna de estas apariencias que ellas «son» lo que parecen. De hecho, se da por establecido que la proeza del mago es «irreal» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.10, *σατψαμ ιϖ□ν♦τα∝ πα♣ψαντι ινδραφ□λαϖατ*). Lo que importa es el significado-y-el-valor (*αρτηα*) de la apariencia, puesto que una cosa, en este sentido, es más «realmente» lo que ella significa que lo que ella «es», de la misma manera que el pan y el vino de la Eucaristía, son más realmente la carne y la sangre de Cristo que pan y vino, aunque el católico sabe perfectamente bien que ambas especies han sido hechas por manos humanas y que serán digeridas como cualquier otro alimento. Y en esto consiste todo el valor de la famosa «participación» de la «mentalidad primitiva» de Lévy-Bruhl: es decir, en una capacidad intelectual para operar, a uno y al

Tenemos ahora ante nosotros una información bastante completa de la doctrina india de la Puerta del Sol en el Fin del Mundo, y de cómo puede pasarse. También se ha llamado la atención sobre la universalidad de la doctrina, de la que se han anotado las formas cristiana e islámica. Concluiremos con algunas descripciones de la doctrina, tal como se desarrolla similarmente en las tradiciones china, siberiana, egipcia y hebrea.

En China observaremos sólo dos objetos de piedra, en lugar de tres, a los que podemos llamar, por motivos de uniformidad, igualmente «Perforados»: estos objetos de jade son símbolos de la Tierra y del Cielo, y se emplean como tales en el culto Imperial del Cielo y de la Tierra[73].

---

mismo tiempo, en más de un único nivel de referencia (y siempre por encima del más bajo). Es precisamente al hombre «que sabe lo que es mundano y lo que no es mundano, cuyo propósito es obtener lo inmortal por medio de lo mortal», al que, en *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* II.3.2, se le distingue como una «Persona» (en el sentido clásico de la definición de Boecio) de esos «otros, animales cuya discriminación más sutil es meramente en términos de hambre y de sed», o, en otras palabras, de esos literalistas y pragmáticos, para quienes «un conocimiento que no es empírico carece de significado». Si nosotros aceptamos la designación de Lévy-Bruhl de la «mentalidad primitiva» como colectiva y prelógica, y de la «mentalidad civilizada» como individual y lógica, entonces podemos preguntarnos cómo puede ser posible, desde tal punto de vista, hablar de «progreso». La comparación del hombre primitivo a un niño y del hombre civilizado a un adulto es esencialmente sólo una comparación auto-congratulatoria. El «hombre civilizado» es mucho más senil que adulto. Los antiguos «animistas», tan distintos de los «psicólogos», estaban en lo cierto al asumir la constancia de la forma de la humanidad: ¿pero en quiénes se manifiesta más claramente esta forma? —¿en el metafísico «primitivo» o en el «positivista» (sánscrito *ν□στικα*) «civilizado»?. Ver Coomaraswamy, «Mentalidad primitiva».

[73] H. Blodgett, «The Worship of Heaven and Earth by the Emperor of China», *ϑουρναλ οφ τηε Αμεριχαν Οριενταλ Σοχιετψ*, XX (1899), 58-69 (un estudio admirable); L. C. Hopkins, «On the Origin and History of the Chinese Coinage», *ϑουρναλ οφ τηε Ροψαλ Ασιατιχ Σοχιετψ* (1895); Laufer, *ϑαδε*, págs. 120-168 (donde habla acertadamente del *πι* y del *τσΠυνγ*, junto con los otros cuatro jades que representan a los Cuadrantes, como de «imágenes» de las deidades cósmicas); R. Schlosser, «Chinas Münzen als Kunstwerke», OZ N.S. II (1925), 283-305 (en la pág. 298 el «dinero en metálico» o la moneda anular se llama *πι* debido a su semejanza con los símbolos de jade de la misma forma y nombre); E. Erkes, «Idols in Pre-Buddhist China», *Αρτιβυσ Ασιαε*, III (1928), 5-12

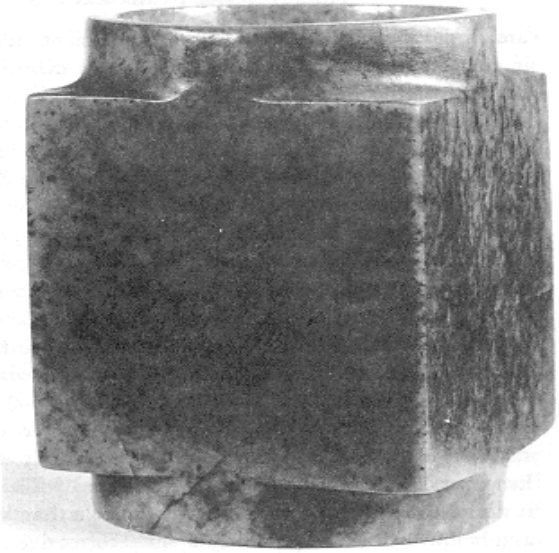
De estos dos «Perforados», el *τσΠυνγ*, o símbolo de la Tierra, es internamente tubular y externamente cuadrado (Figura 15), mientras que el *πι*, o símbolo del Cielo, es un disco o piedra circular perforada (Figura 16). La Vía (que es el significado más esencial de *ταο*) está abierta así de abajo arriba y de arriba abajo. El *τσΠυνγ* no es un disco, sino más bien un cilindro de una cierta altura, y puede asimilarse rápidamente al primero *ψ* al segundo de los Perforados del Sí mismo indios si se considera como constando de dos discos , uno inferior y otro superior,

---

(el *πι* y el *τσΠυνγ* son imágenes del Dios Sol y de la Diosa Tierra; cf. Laufer, *ϑαδε*, pág. 144); C. Hentze, «Le Jade "pi" et les symboles solaires», *Αρτιβυσ Ασιαε*, III, 119-216 (comparación del *πι* con las cabezas de maza aplanadas y contrapesos fusiformes neolíticos y con símbolos solares provenientes de diversas fuentes; el *πι* «no es la imagen directa del sol… sino de la rueda solar», una observación sana, puesto que las ruedas del carro solar son el Cielo y la Tierra, y es el Cielo más bien que el Sol lo que se representa en una semejanza por el *πι*. El Sol mismo debe representarse por un disco sin perforar o por un disco que contiene un punto central que representa el «séptimo rayo, o el mejor» de los «siete rayos» del Sol, único rayo que pasa a través del Sol y sale así del cosmos; «el jade *πι* era un símbolo del cielo, objeto de sacrificio y de presente»).

Completamente en el estilo de las Υπανι•αδσ es el texto del Chung Yung (*Τηε Χηινεσε Χλασσιχσ*, trad. James Legge, 2ª edic., Oxford, 1893-1895, I, 404), «*Ελ θυε χομπρενδε* los ritos de los sacrificios al Cielo y la Tierra, y el *σιγνιφιχαδο* de los diversos sacrificios a los antepasados, encontrará tan fácil el gobierno de un reino como mirar en la palma de su mano».

conectados por un pasaje continuo. Es de gran interés el que estos



τσΠυνγ se

Φιγυρα 15. ϑαδε ts'ung

Φιγυρα 16. ϑαδε pi

consideran regularmente como «ruedas de carreta» o «cubos de rueda»: por ejemplo, en el *Κυ ψ□ τ∏υ π∏υ*, donde todos los ejemplos ilustrados se describen como «cubos de la rueda del antiguo carro de jade». De hecho, el interior está «uniformemente taladrado como una cavidad cilíndrica, dentro de la cual giraría la punta del eje» (B. Laufer, *ϑαδε*, Chicago, 1912, pág. 125). Sin embargo, a los arqueólogos les ha confundido el hecho de que los jades *τσ∏υνγ* no son muy semejantes a los cubos de bronce de las ruedas (o más bien a las puntas del eje, sánscrito *□)ι*) que han llegado hasta nosotros desde el periodo Chou. Pero de la misma manera que el carro de luz védico o el carro de fuego bíblico no se refieren a vehículos que puedan ser desenterrados por la piqueta del excavador, así el «antiguo carro de jade» no implica tampoco un carro físico usado por gobernantes humanos. El jade (cf. «diamante»), en China, significa inmortalidad: «comer en la perfección de jade» es «obtener la vida inmortal» (Laufer, *ϑαδε*, pág. 297); de la misma manera que el oro, en la India, significa luz e inmortalidad (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* III.2.4.9, V.4.1.12, etc.). Un carro de jade (*ψ□ λυ*) difícilmente es más concebible, como un objeto, que un carro de oro (*κιν λυ*), y si «grandes vehículos (*τα λυ*)», llamados con estos nombres, se reservaban para «el Emperador, el Hijo del Cielo» (Laufer, *ϑαδε*, págs. 125, 126; Hentze, «Le Jade "pi"», pág. 208), uno puede preguntar, ¿Quién es, en principio, el Emperador, el Hijo del Cielo?[74]. El «antiguo

[74] «Sólo el Emperador puede cumplir los ritos; y si se sienta en su trono, pero carece de virtud, será incapaz de dar efectividad a los oficios y a la música rituales… Ciertamente, el Emperador no es "El Hijo del Cielo" debido a su posición política; Sólo el guardián efectivo del Tao es realmente el "Hijo del Cielo", puesto que posee interiormente la virtud de la santidad, y exteriormente el "devenir" [hermeneia de *ωε*, "devenir", "*ωερδεν*", y *ωε* "trono"] de un soberano» (E. Rousselle, «Seelische Führung im lebenden Taoismus», *Χηινεσισχη–Δευτσχηερ Αλμαναχη*, Frankfurt, 1934, pág. 25). De hecho, ¿no es el Tao mismo un auriga en el «antiguo carro de jade», en el sentido de *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* III.3, *ατμ□ναμ ρατηινα∝ ϖιδδηι*, «sabe que el Espíritu es el cochero» [y *ϑ□τακα*

carro de jade» es más bien el arquetipo del vehículo terrestre que viceversa[75]. El *τσΠυνγ,* como un cilindro hueco, está concebido ciertamente para recibir un árbol eje, pero un eje de sustancia puramente espiritual (pneumática), no hecha por manos, y que es, de hecho, el Axis Mundi[76]. En el uso funerario de los seis jades (*πι, τσΠυνγ, χηανγ, ηυ, ηυανγ* y *κυει,* respectivamente azul, amarillo, verde, rojo, blanco y negro, y que representan al cielo, la tierra y a los cuatro cuadrantes, respectivamente el Este, el Sur, el Oeste y el Norte), el *τσΠυνγ* se deposita sobre el abdomen (nótese aquí la asociación de la «tierra» con el «ombligo»), el *πι* debajo de la espalda, y las imágenes de los cuadrantes de manera que el Norte y el Sur son la cabeza y los pies, y el Este y el Oeste las manos izquierda y derecha (el cuerpo, por consiguiente, está de cara al Sur), de manera que todo el cuerpo está encerrado en lo que se llama el «cubo brillante» (*Χηου Λι,* cap. XVIII, citado por Laufer, *ϑαδε,* pág. 120)[77]. La intención evidente es

---

VI.242]?. [«El gobernante sabio practica la inacción, y el imperio le aplaude… sobre el universo como carro, con toda la creación como su tiro, recorre la senda de la mortalidad», Chuang-tzu, cap. 23].

[75] Cf. Forrer, «Les Chars cultuels préhistoriques», pág. 119, «La invención del carro se debe a las ideas religiosas que el hombre prehistórico al comienzo de la edad del metal se hacía sobre el sol, su naturaleza y sus cualidades benefactoras». Hablando normalmente, los valores prácticos son aplicaciones secundarias de los principios metafísicos, aplicaciones a las que se da propiamente el nombre de «invenciones» o de «descubrimientos»; una edad posterior recurre al método más incierto del experimento («la prueba y el error»). En conexión con lo presente, otra buena ilustración de la aplicación de los principios metafísicos la proporciona el védico *κηα,* originalmente el «agujero» representado por la Puerta del Sol y la Puerta del Mundo, y subsecuentemente el cero matemático (cf. Coomaraswamy, «*Κηα* y Otras Palabras que Denotan "Cero" en Conexión con la Metafísica del Espacio», y el estudio por Betty Heiman en *ϑουρναλ οφ τηε Ινδιαν Σοχιετψ οφ Οριενταλ Αρτ,* V, 91-94), y en ética la fuente del bien y del mal (*συ–κηα, δυ/–κηα*). En conexión con esto mismo, ver *Ταο Τε Χηινγ* XI, «la utilidad de la rueda depende del espacio donde no hay nada».

[76] Cf. E. Rousselle, «Die Achse des Lebens», *Χηινεσισχη–Δευτσχηερ Αλμαναχη,* Frankfurt, 1933. *Ση©ν–ταο* (Shinto) = *δεϖαψ□να.*

[77] El *φανγ–μινγ* ritual, al que se asimila así el cuerpo del decedido por la colocación de los seis jades, es también de seis caras, probablemente una losa cúbica, marcada con seis colores que representan las seis direcciones y sobre los que se colocan seis jades, aparentemente de la misma

proporcionar al decedido un nuevo cuerpo cósmico adamantino de luz. En la Tradición taoísta más reciente, al «hombre nuevo» nacido de la iniciación (*φυ ση□*, sánscrito *δ×κ•□*) se le llama efectivamente el «Cuerpo de Diamante» (*γινγ γαν σηεν*, cf. el sánscrito y el budista *παφρα-κ□ψα*), puesto que la iniciación prefigura la transformación que ha de realizarse efectivamente y para siempre a la muerte[78]. Una cigarra de jade colocada en la boca del cadáver del decedido es el símbolo de su resurrección en este estado del ser transformado[79], en el que él se libera de las limitaciones de la individualización humana.

El simbolismo Shaman siberiano se corresponde aún más estrechamente con el simbolismo indio, como U. Holmberg («Der Baum des Lebens», Helsinki, 1922-1923, pág. 31) no ha dejado de observar. Aquí nos encontramos nuevamente con un par de símbolos anulares, de los que uno es un disco perforado que representa la Tierra (Holmberg, «Der Baum des Lebens», fig. 13), y el otro el lucernario sobre el hogar central del *ψυρτ*, que es también la abertura en el techo de un templo hypaetral, a cuyo través pasa el tronco del Árbol del Mundo para abrir

---

manera que se ha descrito arriba. En la expresión misma, *φανγ* significa «cuadrado», o «plano», en el sentido de una dirección (cuadrante), y *μινγ* significa «luz», especialmente la luz de la aurora o del día. No puede haber duda de que el *φανγ–μινγ* es una imagen del cosmos; cf. *σζυ φανγ*, «los cuatro cuadrantes» —es decir, el resto del mundo fuera de China; *ωυ φανγ*, «los cuatro cuadrantes y el centro» —es decir, el mundo exterior y China; y *φανγ ωαι*, «extracósmico» o «supramundano». Por consiguiente, la intención es «universalizar» literalmente el cuerpo del decedido, y proporcionarle así un cuerpo cósmico de luz. Puede agregarse que el Comentario T'ang, que Laufer cita pero que no nombra, es el bien conocido *Χηου λι χηυ συ* de Chia Kung-yen; sólo he podido hacer uso de éste gracias a la amable ayuda de mi instruida colega, Miss Chie Hirano.

[78] E. Rousselle, «Seelische Führung im lebenden Taoismus», *Χηινεσισχη–Δευτσχηερ Αλμαναχη*, Frankfurt, 1934, págs. 42-43. Puede observarse que en lugar de tratar los seis jades como los centros de los planos limitadores, nosotros los tratamos como puntos y los conectamos por líneas; así, la figura de un diamante reemplaza a la de un cubo, mientras que los ejes (que son los mismos que los de la «Cruz de Luz») permanecen sin cambio. Cf. Coomaraswamy «Eckstein», 1939.

[79] Cf. Hentze, *Φ□ηχηινεσισχηε Βρονζεν– υνδ Κυλτυρδαρστελλυνγεν*, págs. 13-16.

sus ramas arriba. Citaremos los pasajes más pertinentes de Casanowicz y Holmberg[80]. Los dolganos y los yenisei-ostiaks erigen Pilares del Mundo sobremontados por un travesaño horizontal que representa el cielo y un «Señor Pájaro» bicéfalo descrito como «omni-vidente»[81]. Los lapones ofrecen sacrificios al «Hombre-mundo», representado por un árbol erigido en un templo techado. En los ritos shamánicos de las razas altai, se erige un abedul verde en un *ψυρτ*, y su copa sube por encima del agujero para el humo[82]; dentro del *ψυρτ* el tronco se inclina a fin de dejar espacio para un hogar situado debajo del agujero para el humo o lucernario, y «este abedul simboliza al Dios-Puerta (*υδε♣ι–βυρχηαν*)

---

[80] Las siguientes citas están tomadas de Holmberg, «Der Baum des Lebens», y Casanovicz, «Shamanism of the Natives of Siberia», *Σμιτησονιαν Ρεπορτ φορ 1924* (Washington, D.C.); cf. Uno Holmberg, *Φιννο–Υγριχ, Σιβεριαν Μψτηολογψ* (Boston y Oxford, 1927), Vol. 4 de *Μψτηολογψ οφ Αλλ Ραχεσ*.

[81] «Los dolganos la llaman la columna cuadrada, cuya cúspide está rematada por la imagen del águila que representa los poderes celestiales, él "nunca deja de soportar" (*τ□σπ□τ τυρ⟨*), e imaginan que su contrapartida, el que "nunca se altera ni cae", está ante el lugar de morada del dios altísimo. Además, uno ve a menudo, debajo de la imagen del pájaro sobre estas columnas un techo cobertor que representa el cielo» (Holmberg, «Der Baum des Lebens», pág. 15).

[82] De la misma manera que, en la *ςολσυνγα Σαγα* (trad. E. Magnusson y William Morris, Londres, 1901), «El rey Volsung edificó una noble sala con tal sabiduría, que un gran roble se elevaba dentro, y que las ramas del árbol se abrían hermosamente por encima del techo de la sala, mientras que por debajo se elevaba el tronco adentro de ella, y a dicho árbol los hombres llamaban "Branstock" [es decir, "Zarza Ardiente"]». Los templos hypaetrales indios estaban construidos de modo similar; cf. ilustraciones en Coomaraswamy, «Arquitectura india antigua: II Bodhi-gharas». Para los cultos correspondientes en Grecia, ver Arthur Evans, «Mycenaean Tree and Pillar Cult», JHS (1901), pág. 118, «Las columnas de madera… a menudo toman su santidad del árbol sagrado del cual se extraen» (ver también pág. 173, «el Dios Sol como un pilar piramidal», etc.). Para los ritos de escalada cf. Luciano, *Δε Σψρια δεα* 28-29 (cf. John Garstang, trad., *Τηε Σψριαν Γοδδεσσ*, Londres, 1913 págs. 66-69). Los ritos de escalada están ilustrados en la tradición europea posterior por S. Simeón el Estilita, y en el medio popular por el juego de trepar a un poste engrasado con el fin de obtener un premio atado a su cúspide. Para más referencias a los ritos de escalada, ver P. Mus, *Βαραβυδυρ* (Hanoi, 1935), pág. 318 [y R. A. Nicholson, *Στυδιεσ ιν Ισλαμιχ Μψστιχισμ* (Cambridge, 1921), págs. 105-111].

que abre para el Shaman la vía adentro del cielo»[83]; el Shaman escala este abedul, y así sale por encima del techo del *ψυρτ*, y allí invoca a los dioses. Como Holmberg comenta (pág. 30), «La referencia del lucernario en el techo del *ψυρτ*, entre las razas altai y los buriatos, es evidentemente a un prototipo celestial. Los ostiakos hablan de la casa del cielo como provista de un lucernario de oro». La abertura se identifica con la Estrella Polar, o toma su lugar; es un «agujero a través del cual es posible pasar de un mundo a otro»: Shamanes y espíritus, y los héroes de los cuentos folklóricos que cabalgan sobre águilas o pájaros de trueno, se dice que se deslizan a través de la serie de agujeros similares situados bajo la Estrella Polar, y así (como lo expresaría nuestro texto indio) pasan arriba y abajo de estos mundos[84]. Hay un agujero correspondiente en la tierra, que conduce adentro del mundo inferior[85].

---

[83] Cf. Janus (de donde *φανυα*, «entrada», «ingreso», cf. sánscrito *ψ□να*), llamado así *θυοδ αβ ευνδο νομεν εστ δυχτυμ*, Cicerón, *Δε Νατυρα δεορυμ*, II.27.67. Con Janus, como de doble cara (una única esencia y dos naturalezas), cf. los Pájaros-Sol bicéfalos indios, el Águila o el Cisne, y el Sol, como se simboliza en los ritos védicos por el Disco de Oro que brilla hacia abajo, y la Persona de Oro depositada en el Disco, cara arriba (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* VII.4.1.7-13, VIII.3.1.11, y X.5.2.8, 12, etc.) —«Para que uno mire hacia aquí y el otro mire desde allí» (*/αταπατηα Βρ□ημα)α* VII.4.1.18). Para el tipo de Janus cf. P. Le Gentilhomme, «Les Quadrigati Nummi et le dieu Janus», *Ρεϖυε νυμισματιθυε*, ser. 4, XXXVII (1934, cap. 3, «Les Doubles Têtes dans l'art antique»; para las «dos caras», en tanto que el poder espiritual y el temporal, y la asimilación de Cristo a Janus, ver René Guénon, *Αυτοριδαδ εσπιριτυαλ ψ ποδερ τεμποραλ* (París, 1930), pág. 125, y «El simbolismo solsticial de Janus». Para Marduk, un tipo de Janus, con referencia al curso del sol de día y de noche (*αβ εξτρα ψ αβ ιντρα*: Mitr□varunau), cf. S. H. Langdon, *Σεμιτιχ Μψτηολογψ* (Boston y Oxford, 1931), pág. 68, vol. 5 de *Μψτηολογψ οφ Αλλ Ραχεσ*.

[84] Formulaciones similares se encuentran entre los indios de Norteamérica. Puede agregarse que entre éstos hay algunas tribus que entran regularmente es sus casas por el agujero para el humo y una escala escalonada (C. Wissler, *Τηε Αμεριχαν Ινδιαν*, 3ª edic., Nueva York, 1950, pág. 113). También puede llamarse la atención sobre la perforación post mortem de los cráneos, sin duda para facilitar el ascenso del espíritu del decedido, como en la India, por la vía del foramen craneal (*βραημα–ρανδηρα, σ×μα, δ♦τι*); ver Wilbert B. Hinsdale y E. F. Greenman, «Perforated Indian Crania in Michigan», *Οχχασιοναλ Χοντριβυτιονσ φρομ τηε Μυσευμ οφ τηε Υνιϖερσιτψ οφ Μιχηιγαν*, Nº 5 (1936). Similares perforaciones post-mortem del cráneo se han observado en las culturas neolíticas europeas y africanas. Ver Alexandra David-Neel, *Μαγιχ ανδ Μψστερψ ιν Τιβετ*

(Nueva York, 1932), pág. 208. [Análoga a la perforación de los cráneos es la de platos y vasos, que, en el caso de los ejemplos del Valle de los Mimbres (Nuevo Méjico), «generalmente se perforaban o "mataban" antes de ser enterrados con el muerto… y la intención era, según sabemos por algunos indios de Puebla, permitir el escape del cuerpo-soplo o espíritu del plato para permitirle acompañar al de su antiguo propietario a la tierra de las sombras». Cuando el cuerpo se entierra sentado, tales platos «se colocan sobre el cráneo como una gorra» (J. Walter Fewkes, IPEK, 1925, pág. 136).]

[85] Cf. el notable informe de un descenso al mundo inferior en Peter Freuchen, *Αρχτιχ Αδϖεντυρε* (Nueva York, 1935), págs. 132-137, donde se dice que el practicante se ha entrenado «para nadar a través de las rocas» y, en su viaje de retorno, «ha abierto su vía arriba a través del granito»; un equivalente exacto es el «poder» (*σιδδηι*), adscrito en numerosos textos budistas palis (por ejemplo, *Α)γυτταρα Νικ□ψα* I.254 sigs., S II.212 sigs. y S V.254 sigs.) al *αρηατ* que es perfecto en la práctica de las Cuatro Contemplaciones, de «sumergirse y emerger de la tierra como si fuera agua». Los «poderes» asociados son los de caminar sobre el agua, de levitación, y de ascenso en el cuerpo hasta tan lejos como el Brahmaloka.

La tradición cristiana también está familiarizada con El que «puede» (*αρηατι*) descender al infierno o ascender al cielo a voluntad.

Φιγυρα 17. Λ□πιδα Ηαν

Caballo Sacrificial, máscara *τ∏αο τ∏ιεη* y anillo,
la máscara y el anillo como una aldaba.

Los ritos de escalada mencionados arriba son especialmente llamativos, y constituyen un *Ηιμμελφαηρτ* ritual de un tipo tal como se describe en los Βρ□ημα⟩ασ. Las partes esenciales del rito pueden resumirse como sigue (Casanowicz, «Shamanism of the Natives of Siberia», *Σμιτησονιαν Ρεπορτ φορ 1924*, págs. 427 sigs.): «En el yurta se erige un abedul joven con las ramas más bajas podadas… En los bajos del árbol se cortan con un hacha nueve escalones [*ταπτψ* = sánscrito *□κραμα⟩α*]. Alrededor del yurta se hace un cercado[86]… Se erige un palo

[86] Este cercado corresponde al establo (de madera de *α♣ϖαττηα*) construido para el caballo sacrificial en o cerca del terreno de la ofrenda (*Ταιττιρ×ψα Βρ□ημα⟩α* III.8.2, Comentario).

La palabra *α♣ϖαττηα*, que denota el árbol del que se hace típicamente el poste sacrificial en el rito indio, significa «caballo de pie» y es equivalente a *α♣ϖαστηα* en este sentido —el de *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.1.10.1, donde la ofrenda se hace a Agni encendido en el ombligo de la tierra, «como si fuera a un caballo de pie (*α♣ϖ□ψενα τι•⊇ηαντε*)». Por consiguiente, es notable que en la saga Yakut citada por Holmberg, «Der Baum des Lebens», pág. 58, al Árbol del Mundo, cuyas raíces se hunden profundamente en la tierra y cuya cima traspasa los siete cielos, se le llame el «Poste Caballo del Dios Altísimo Ürün-ai-Tojon».

Para las relaciones análogas del caballo y el árbol o el poste en China, ver Hentze, *Φρ□ηχηινεσισχηε Βρονζεν– υνδ Κυλτυρδαρστελλυνγεν*, págs. 123-130. El notabilísimo relieve de la lápida Han, reproducida en la Figura 17, puede decirse que ilustra al mismo tiempo las formulaciones india, siberiana y china. Un caballo, señalado como real por el parasol sobre su cabeza, está atado a un poste sacrificial que *σε ελεϖα* desde un altar. Encima hay una máscara *τ∏αο τ∏ιεη* que sostiene un anillo. Cf. A. Salmony, «Le Mascaron et l'armeau», *Ρεϖυε δεσ αρτσ ασιατιθυεσ*, VIII (1934). Como si se trata de un *πι*, es ciertamente a través de este anillo por donde el espíritu del caballo, cuando ha sido matado, debe pasar al cielo. El anillo es sostenido o guardado por el *τ∏αο τ∏ιεη*, de la misma manera que en el caso citado previamente del eje o cubo de bronce (Laufer, *ϑαδε*, lám. XVI, fig. 1). El relieve mismo es más elocuente que cualquier descripción de él. Y como comenta Janse, «Todos estos monumentos tienen esto en común: su ornamentación es testimonio de creencias y de leyendas relativas a la vida, a la muerte, a la idea de la inmortalidad, creencias… que han debido estar muy extendidas entre las gentes de entonces, pues frecuentemente el artista se ha contentado con evocar escenas enteras sólo por algunos elementos aislados. Frecuentemente nosotros ignoramos el sentido exacto de la decoración, pero, por otra parte, hay numerosos elementos que son fáciles de determinar» («Briques et objets céramiques», pág. 3).

Puede agregarse que este relieve Han interpretado arriba arroja una vívida luz sobre la forma tradicional de nuestras propias aldabas, compuestas muy a menudo por una máscara animal que sostiene una anilla. Bien parece que no podría haberse encontrado una forma más apropiada o más

de abedul con un lazo de pelo de caballo. Entonces se elige un caballo agradable a la deidad… El Shaman agita un ramo de abedul sobre el lomo del caballo, conduciendo así su alma a Ulgan [Bai Ulgan, que mora en el decimosexto cielo, y que sigue en rango a Kaira Kan, el dios altísimo], acompañada por el alma del dueño… El Shaman sale fuera del yurta, se sienta sobre un muñeco en forma de ganso [sánscrito *¡ηα∝σα!*] relleno de heno y cubierto de paño, y moviendo ambos brazos rápidamente como alas, canta así en voz alta:

Abajo el cielo blanco,
Arriba la nube blanca
Abajo el cielo azul,
Arriba la nuba azul—
Sube un pájaro al cielo[87].

---

significativa. Ciertamente, cuanto más aprendemos de los orígenes de las formas del arte tradicional y folklórico, tanta más cuenta nos damos de que su aplicación es inevitable y tanto más vemos que no son productos de convención ni de «elección artística», sino sólo *χορρεχτοσ: αρσ ρεχτα ρατιο φαχτιβιλιυμ.*

[87] En *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* I.7.9, el *μαντρα* «Nosotros hemos venido al cielo, a los dioses, nosotros hemos devenido inmortales; nosotros hemos devenido los hijos de Πραφ□πατι» es enunciado por el Sacrificador al alcanzar la cima del poste, donde extiende sus brazos, sin duda a imitación de un pájaro; cf. *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.13.9, «Ciertamente el que sin alas sube a la cima del Árbol, cae de él. Pero si teniendo alas se sienta en la cima del Árbol, o en el filo de una espada, o en el filo de una navaja, no cae de él. Pues se sienta soportado por sus alas… se sienta sin temor en el mundo celestial, e igualmente se mueve por doquier» —es decir, como un *καμ□χ□ριν*, un «movedor a voluntad». Ver también *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XIV.1.12-13. El pájaro del canto del Shaman corresponde al «Cisne cuya sede está en la luz» (*Κα⊇ηα Υπανι•αδ* V.2); «hacia lo eterno y desde lo eterno vuela el Cisne» (*/ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* III.18); «El Pájaro de Oro, que mora en el corazón y el Sol» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.34); etc. En cuanto al «graznido» del ganso, es el Shaman el que grazna, puesto que en la medida en que al Shaman está fuera de sí mismo y está en el espíritu, *εσ ελ γανσο*, y está volando; cf. *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* V.3.5, «como un *♣ακυνα* el Sacrificador, habiendo devenido un pájaro, se eleva al mundo del cielo».

El caballo y el pájaro son esencialmente uno, como es explícito en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIII.2.6.15. Μαη×δηαρα, sobre este pasaje, «identifica el caballo con el caballo-sacrificio [como en

«El ganso replica graznando… Sobre este corcel plumado el Shaman persigue al alma [*πυρα* = sánscrito *□τμαν*] del caballo[88], imitando el relincho del caballo… Se acerca al palo de abedul… después de mucho esfuerzo y tiro… el Shaman inciensa al animal con enebro, le bendice… y le mata. El animal matado es desollado y cortado de una manera muy elaborada[89] de manera que no se rompan los huesos… Al segundo anochecer… se actúa el viaje del Shaman a Bai Ulgan en el cielo… Circunda varias veces el abedul en el yurta, después se arrodilla enfrente de la puerta y pide al espíritu portero imaginario que le de un guía… Finalmente comienza el ascenso al cielo… el Shaman entra en éxtasis. Entonces repentinamente se coloca sobre el primer escalón cortado en el tronco del abedul… Éstá subiendo al cielo. Pasa de cielo en cielo, cabalgando sobre el ganso… En cada etapa cuenta a la audiencia lo que ha visto y oído. Y finalmente, habiendo alcanzado el noveno o incluso el duodécimo cielo, dirige una humilde plegaria a Bai Ulgan… Después de esta entrevista con Ulgan, el éxtasis o delirium del Shaman alcanza su clímax, se colapsa y yace sin moción. Después de un rato se despierta gradualmente, frota sus ojos y saluda a los presentes como si fuera después de una larga ausencia». Difícilmente podría imaginarse una correspondencia más estrecha con los ritos indios.

Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ I.2.7] que, en la forma de un pájaro, lleva al sacrificador al cielo» (J. Eggeling; cf. *Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ*, XLIII, XXI-XXII).

[88] */αταπατηα Βρ□ημα)α* XIII.2.8.1, «Los Devas, en su ascenso, no conocían la vía al mundo del cielo, pero el caballo la conocía», y más plenamente en XIII.2.3 [Cf. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.3.8, sobre el agarrarse a la víctima como guía en la vía al cielo; la víctima es el psychopompo: La cuestión es similar para Cristo en el sacrificio cristiano, y para la «subida tras de Agni»].

[89] CF. *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* V.2.11-12 y *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* VII.1 con su elaborada descripción de la disección ritual del caballo.

La antigua doctrina egipcia de la Puerta del Sol y de su paso es esencialmente la misma que la india, excepto que la puerta se considera como rectangular. Las citas siguientes son de E.A.T. Wallis Budge, *Βοοκ οφ τηε Δεαδ* (Londres, 1895), págs. CXVII-CXVIII y 12-14[90]. El firmamento se considera como un «techo de la tierra y piso del cielo» metálico, para alcanzar el cual «se consideró que era necesaria una escala»[91]. Ésta es la «escala de Horus… que es el Señor de la Escala», y para el decedido, que entra «con *Συ* nombre de “Escala”…, el techo de los cielos descerraja sus puertas», cuando se pronuncia esta palabra de bienvenida, «Entra entonces, al cielo, y entra en él con *τυ* nombre de “Escala”»[92]. La admisión depende del resultado de una psycostasis[93] en la que se pesa el “corazón” contra la pluma Maat, el símbolo de lo Recto

---

[90] Verbatim, excepto que las bastardillas y algunas mayúsculas son mías.

[91] Además de las referencias a la escala previamente citadas, cf. *ςισυδδηι Μαγγα* 10, *σαγγα–□ροηανα–σοπ□να.*

«“La Escala del Cielo”, según una fórmula de inspiración enteramente bizantina, estaba representada en el manuscrito del “Hortus deliciarum” de la abadesa Herrade de Landsberg: un caballero, un clérigo, un monje y un eremita suben los escalones, pero, atraídos por los vicios, se precipitan en el abismo; sólo algunos elegidos, protegidos por ángeles que batallan contra los demonios lanzando flechas, reciben la corona tendida por la mano divina» (Louis Bréhier, *ΛΠΑρτ χηρ□τιεν*, París, 1918, pág. 294). Para la historia antigua de las representaciones de la «Escala Celestial» cristiana, ver Charles R. Morey y Walter Dennison, *Στυδιεσ ιν Εαστ Χηριστιαν ανδ Ρομαν Αρτ*, 2 volúmenes (Nueva York, 1914-1918), págs. 1-28. Es de esta escala (68∴:∀>) de donde toma su nombre S. Juan Clímaco.

[92] El decedido asume el nombre del Dios, en quien entra así como igual en igual. Cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.61.16, «Él mismo es el puente»; el «Dios Puerta» Shaman; el Cristo «en forma de un puente» de Santa Catalina; el Boddhisattva *αττ□να∝ σα∝καμα∝ κατϖ□* (*ϑ□τακα* III.373), con *Ταιττιρχψα Σα·ηιτ□* VI.6.4.2, *ακραμαναμ εϖα τατ σετυ∝ ψαφαμ□να κυρυτε συϖαργασψα λοκασψα σαμα•⊇ψαι.*

[93] La psychostasis sobrevive en la iconografía cristiana, donde S. Miguel juega la parte de Thoth; cf. por ejemplo, Émile Mâle, *ΛΠΑρτ ρελιγιευξ δυ ΞΙΙΓ σι(χλε εν Φρανχε* (París, 1893), fig. 237; Louis Bréhier, *ΛΠΑρτ χηρ□τιεν*, París, 1918, pág. 293. Cf. Corán 7:8, «La pesada de ese día es justa, y aquéllos cuyos platillos pesen, serán los bienaventurados; pero aquéllos cuyos platillos no pesen, serán quienes se pierden a sí mismos». Maat, como la Verdad e Hija del Sol, corresponde a la Σ(ρψ□–ς□χ védica y a la Sophia neoplatónica y cristiana.

y de la Verdad. El difunto «es apadrinado por Horus que dice, “Su corazón es recto; no ha pecado contra ningún Dios ni Diosa. Thoth lo ha pesado… es veracísimo y rectísimo. Concede que se le den tortas y licor[94], y permítele aparecer en la presencia del Dios Osiris; y permítele ser igual a los seguidores de Horus para siempre jamás». Y a su vez él dice[95], «Yo no he hablado a sabiendas aquello que no es verdadero[96], ni he hecho nada con un corazón falso. Concédeme que yo pueda ser igual a esos favorecidos que están en tu séquito, y que yo pueda ser un Osiris, grandemente favorecido del bello Dios y amado Señor del Mundo». La ilustración al Libro de los Muertos nos muestra la Puerta del Mundo con el Dios-Sol sentado dentro de ella, o representado por un disco encima de ella (Figura 18), y en uno y otro caso como si estuviera diciendo, «Yo soy la puerta, si un hombre entra por mí, será salvado», una formula expresada o implícita en cada rama de la tradición universal que hemos estudiado; y nuevamente la puerta, cerrada y encerrojada, como en San Mateo 25:10, «y se cerró la puerta»[97]. Sólo tenemos que agregar que para

---

[94] La beatitud de los muertos bienaventurados se representa en los términos de un banquete en todas las tradiciones —por ejemplo, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.135.1, *σαμπιβατε;* San Mateo 22:4, «Mirad, yo he preparado mi cena». Como observa Santo Tomás, «“El rayo de la revelación divina no se extingue con la imaginería sensible con la que se vela”, como nos dice Dionisio» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.1.9 *αδ* 2), y como ha observado «Avalon», aquéllos que comprehenden las verdades eternas no se sienten perturbados por los símbolos en los que ellas puedan expresarse.

[95] «Él», en este contexto «Osiris-Ani» —es decir, el Ani decedido, ahora asimilado a Osiris y entrando como igual en igual.

[96] Así también, Ikhnaton «agregaba regularmente a la forma oficial de su nombre real en todos sus documentos de estado, las palabras “Vivo en la Verdad» (Breasted). De la misma manera el Comprehensor habla de sí mismo como *σατψα–δηαρμα* /(/♣□ϖ□σψα *Υπανι•αδ* 16).

[97] Para la representación egipcia de la Puerta del Sol, abierta y cerrada, ver H. Shäfer, *Αεγψπτισχηε υνδ ηευτιγε Κυνστ υνδ Ωελτγεβ□υδε δερ αλτεν □γψπτερ* (Berlín, 1928), pág. 101, Abb. 22-24 (Aquí figura 14), y T. Dombart, «Der zwetürmige Tempel-Pylon», *Εγψπτιαν Ρελιγιον*, I (1933), 92-93, Abb. 7 (la puerta cerrada sobremontada por el disco alado y guardada por Isis y Nepthys). Como observa Dombart, «Así pues, el templo egipcio, como un todo, aparece en la arquitectura monumental, como la imagen microcósmica de la estructura del mundo terrenal en el que domina la deidad, sobre todo el dios sol que puede vivir y reinar aquí como gobernante del mundo». Dombart protesta justamente contra las interpretaciones habituales de las formas arquitectónicas

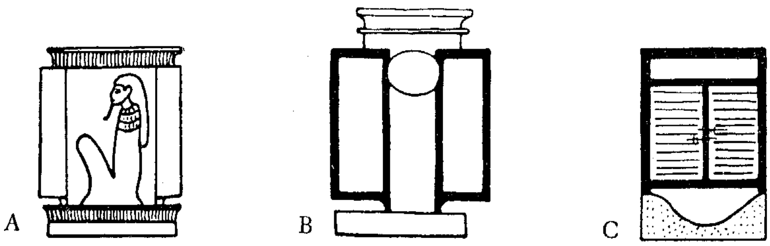
aquellos que no alcanzan a pasar la prueba de la psycostasis está a la espera el monstruo con cabeza de cocodrilo llamado ⌊μ□μ, el Devorador, o ⌊μμιτ, el Comedor de los Muertos[98]. No podemos entrar aquí en una comparación más general de la mitología egipcia con la mitología india, y sólo observaremos que tanto Horus como Osiris son «dioses halcón», como Agni (y Gawain, *Γωαλχημαι*), y señalaremos la equivalencia de los conceptos del Αμον–Ρ□∏ egipcio y el Ινδρα–ς□ψυ, o Σ⌊ρψα = ⌊τμαν indio, con el cristiano «Dios es un Espíritu: y quienes Le adoran deben adorarle en espíritu y en verdad… Como Espíritu de la Verdad» (San Juan 4:24, 14:17).

---

monumentales de Egipto y de otras partes como *βλοσσ–δεκορατιϖε* o inclusive como meramente funcionales; en conexión con esto, cf. mi reseña de W. Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε: Βαυφορμ οδερ Σψμβολ?*. Ver también Lethaby, *Αρχηιτεχτυρε, Μψστιχισμ ανδ Μψτη*, cap. 8, «The Golden Gate of the Sun». Se puede añadir que justamente como las puertas javanesas están guardadas por el Κ□λαμακαρα solar (Κ□λα, «Tiempo», es uno de los nombres de la Muerte en tanto que el «Finalizador», Antaka), así también los dinteles mejicanos llevan una máscara que, si apareciera en un contexto indio, sólo podría llamarse un *μακαρα* (por ejemplo, Herbert Joseph Spinden, *Ανχιεντ Χιϖιλιζατιον οφ Μεξιχο ανδ Χεντραλ Αμεριχα*, 2ª edic. rev., Nueva York, 1922, fig. 21).

En el arte cristiano, la puerta cerrada se representa ya en Dura-Europas en el siglo III. d. C.; ver Pijoan en *Αρτ Βυλλετιν*, XIX (1937), fig. 3, frente a la página 595. En esta composición el Esposo está representado por el Sol levante («Yo soy la puerta»). Las vírgenes con sus lámparas encendidas («El espíritu, en verdad, es su luz», *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* IV.3.6) están entrando en el Reino del Cielo por esta puerta (y si el edificio se parece a una tumba, esto concuerda con la palabra de Eckhart «El Reino del Cielo no es para nadie sino los completamente muertos» y con Romanos 6:8, «si nosotros estamos muertos con Cristo») —«a través del medio del Sol… allí el Cielo y la Tierra se abrazan [*σαμ♣λισψαταη, ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.5.5]».

[98] Este ⌊μμιτ, con quien, como «devorador», cf. *αγνι κραϖψ□τ*, corresponde, evidentemente, por una parte a las fauces del infierno que aguardan al alma cristiana que es pesada en la balanza y encontrada deficiente, y por otra al «cocodrilo» que acecha en al vía de ascenso al cielo del Sacrificador indio, con respecto a quien se pregunta, como se ha observado arriba, «¿Quién se liberará hoy de las fauces de⌊ ιμ♣ιμ□ρι?».



Φιγυρα 18. Λα Πυερτα δελ Μυνδο ψ λα Πυερτα δελ Σολ εγιπχια

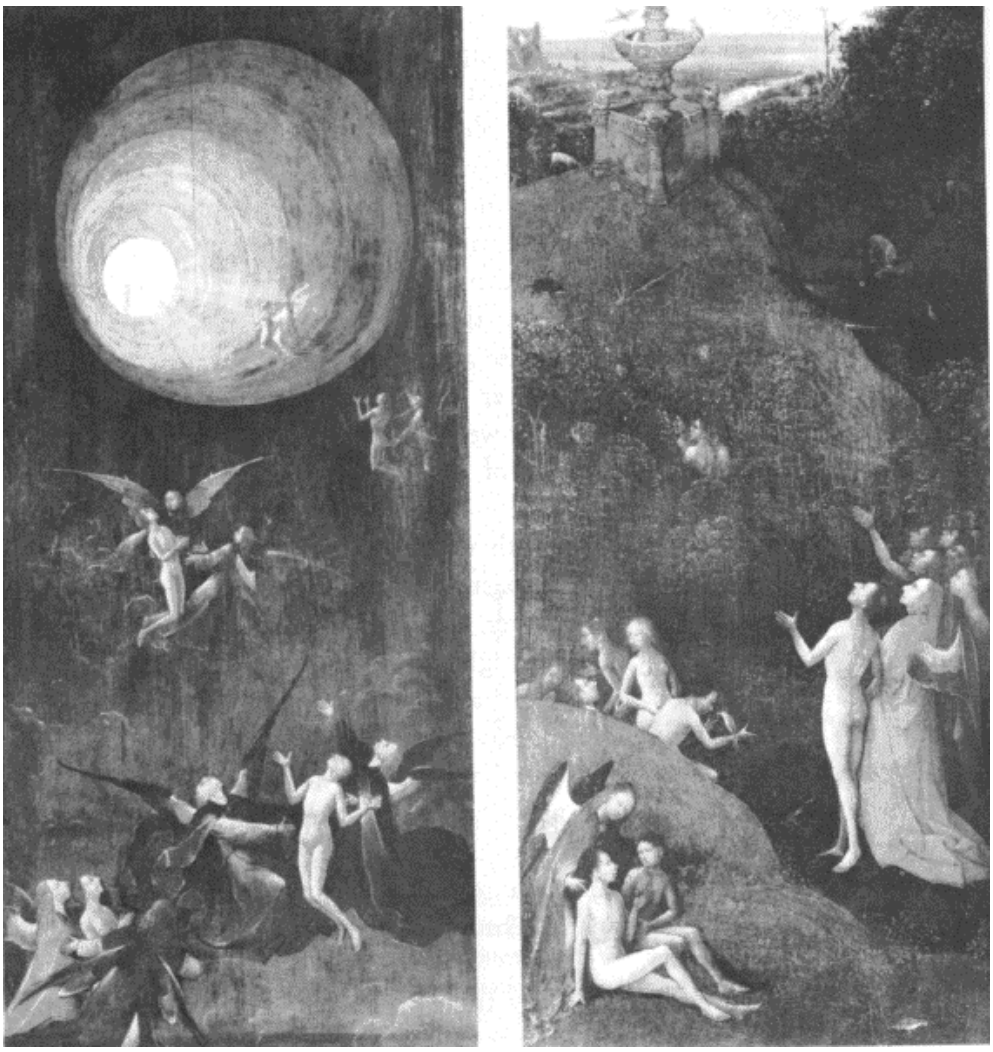
A. La puerta abierta, guardada por el Dios Sol en forma antropomórfica; B. La puerta abierta con el Disco del Sol arriba (cf. T. Dombart, «Der zweitürmige Tempel-Pylon» en *Εγψπτιαν Ρελιγιον* I [1933], 93, abb. 7, la puerta cerrada sobremontada por el disco alado); C. La puerta cerrada, también una representación de la puesta del sol (el sol «ha ido a casa», *ασταμ ψατρα χα γαχχηατι, Κα⊇ηα Υπανι•αδ* IV.9).

Para concluir, citamos del *Ζοηαρ* (Vayaqhel, págs. 211-216): «Hay, además, en el centro del conjunto de los cielos, una puerta llamada G'bilon… Desde esa puerta hay una vía que sube siempre más alto hasta que alcanza el Trono Divino…[99]. En el centro de ese firmamento hay una abertura (G'bilon), frente a la abertura del Palacio Supernal de lo alto, y que forma la entrada a cuyo través las almas se elevan desde el Paraíso más Bajo al Paraíso más Alto, por la vía de un pilar que está fijado en el Paraíso más Bajo y que llega hasta la puerta de lo alto… Las vestiduras del Paraíso más bajo están hechas de las acciones de los hombres; las del Paraíso Celestial de la devoción y anhelo de su espíritu»[100].

[99] La *α♣αικ•α μ□ργα* india. En esta vía, descrita en *Καυ•ιτακχ Υπανι•αδ* I.3-7, el guía es la «Persona no humana», y aquéllos que proceden por ella jamás retornan a la condición humana (*Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.15.5-6).

[100] Por consiguiente, en el *Παρα□σο* Virgilio ya no puede actuar como guía de Dante más allá del Paraíso más bajo. La distinción entre un cielo más bajo alcanzable por el mérito, y otro más alto alcanzable solamente por la *γνοσισ*, es una de las fórmulas básicas de la Philosophia Perennis, y se recalca fuertemente en las Υπανι•αδσ.

Aquí, no sólo se reconoce claramente el simbolismo con el que ya estamos familiarizados, sino que también nos encontramos con el mismo simbolismo en una destacable obra del pintor cristiano del siglo XV Hieronymus Bosch (Figura 19), para la que podrían haber servido como prescripción (*δηψ□να μαντραμ*) las palabras «…entrada a cuyo través las almas se elevan desde el Paraíso más Bajo al Paraíso más Alto, por la vía de un pilar que está fijado en el Paraíso más Bajo». Ya estamos familiarizados, en múltiples contextos, con el ascenso «por la vía de un pilar»: la manera en la que Bosch pinta el «Ascenso al Paraíso Celestial» es muy sobresaliente, y también podría haberse basado en *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* V.12.10, «Él alcanza el Sol, (que) se abre para él como el agujero de un tambor. A través de él, él sube más alto».



Φιγυρα 19A. Ηιερονψμυσ Βοσχη:
Εντραδα αλ Παρα□σο Χελεστιαλ

Φιγυρα 19B. Ηιερονψμυσ Βοσχη:
Ελ Παρα□σο Τερρεναλ

«El alcanza el Sol, (que) se abre para él
como el agujero de un tambor», *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* V.10.

Uno de los rasgos más distintivos de la «mentalidad primitiva» es que los objetos, los seres, y los fenómenos en general, pueden ser para ella, a uno y al mismo tiempo, lo que ellos «son», y algo diferente de ellos mismos[101]. *Νοσοτροσ* vemos sólo las superficies estéticas, o los hechos,

[101] Esto no implica más vaguedad de pensamiento, o confusión de dos cosas, que cuando nosotros decimos de un retrato, «Ese soy yo». Nosotros no entendemos (en realidad, nosotros no sabemos ya lo que entendemos con tales expresiones y muchas otras del mismo origen) que este pigmento es mi

de los fenómenos, ya sean naturales o artificiales: pero para la metafísica primitiva son válidas las palabras de Santo Tomás, de que «esta ciencia tiene la propiedad, de que las cosas mismas significadas por las palabras, tienen a su vez una significación» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.1.10). El arte primitivo no pinta lo que el artista ve, sino lo que conoce; es más algebraico que aritmético. No es una cuestión de capacidades; sabemos muy bien que el artista primitivo, por ejemplo, del antiguo Egipto o del período auriñacense, podía ser maravillosamente realista cuando tenía esta intención, de la misma manera que sabemos que no es una incapacidad artística lo que puede invocarse para explicar la ausencia de una imaginería antropomórfica en el arte cristiano o budista antiguo. Si

---

carne, sino que la «forma» (el principio, la idea, o la esencia) de esta representación es *μι* forma; nosotros no estamos identificando naturalezas, sino esencias. Al mismo tiempo, estamos distinguiendo nuestro sí mismo «real» (que nosotros no identificamos más con la carne que con el pigmento) de sus accidentes. Los pigmentos mismos no son el retrato, sino sólo su vehículo o soporte. Así pues, si lo que estamos tratando es un «retrato» de Dios, entonces decimos, con perfecta lógica, que el culto que se le rinde se le está rindiendo al arquetipo y no a las superficies estéticas mismas. En el caso de la Eucaristía, nuestra moderna incapacidad para creer, es una incapacidad para creer lo que nadie ha creído nunca, es decir, que un carbohidrato deviene una proteína cuando se dicen sobre él ciertas palabras. La vaguedad de pensamiento y la confusión de cosas diferentes no son productos de la mentalidad primitiva sino de la nuestra; *νοσοτροσ* leemos las palabras, «Esto es mi cuerpo» y «yo soy el pan de vida» y pasamos por alto que «es» y «soy» expresan una identidad formal y no una identidad accidental —«Éste es ese pan que descendió del cielo: no como el que vuestros padres comieron». «El que come de este pan vivirá para siempre… El que Me come, vivirá por Mí»: «palabras cuyo simbolismo no sería posible si no se refirieran a una realidad correspondiente a su sentido inmediato y literal» (Frithjof Schuon, «Du Sacrifice», *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ* XLIII, 1938, 141). Y, como Jesús preguntó también, «¿Esto os ofende?». Ciertamente, nos ofende. *Νυεστρο* antropomorfismo nos impide reconocer la formalidad del pan, como nos impide reconocer la informalidad de la carne de hecho, ya sea la de Cristo o la de cualquier otro; *νυεστρο* refinamiento nos impide reconocer que «no se puede afirmar que la antropofagia, por ejemplo, constituye por sí misma una desviación… que sea, al contrario, susceptible de una significación positiva y elevada» (Schuon, «Du Sacrifice», pág. 140). Cf. */αταπατηα Βρ□ημα)α* XIV.1.1, donde Indra traga a Makha-Soma, el Sacrificio, la víctima, y así obtiene sus cualidades, y el correspondiente rito que se describe en *Αιταρεψα Βρ□ημα)α* VII.31, donde los hombres participan del Soma, no literalmente, sino metafísicamente, «por medio del sacerdote, la iniciación y la invocación», de la misma manera que en

nuestros niños dibujan también lo que conocen y entienden, más bien que lo que ven, de ello no se sigue que el artista primitivo (que sostenía, como San Agustín, que nosotros juzgamos por sus ideas lo que las cosas deben ser, y lo que son «realmente») era sólo un niño en comparación con nosotros, que pedimos con tanta urgencia a nuestros niños que «corrijan» su dibujo de acuerdo con el «modelo». Dibujar lo que uno entiende, de la misma manera que hacer ruidos que incorporen significados, y que no sean meramente onomatopoéticos, puede ser simplemente humano: y nuestro esfuerzo para substraer el significado de la representación, nuestro arte «substracto» más bien que «abstracto», puede ser menos que humano, o incluso diabólico, al implicar como lo hace una voluntad de vivir de pan sólo.

Hemos cotejado arriba lo que puede llamarse un texto simbólico, preservado en muchas recensiones, tanto visuales como verbales, en todas las cuales puede reconocerse claramente un modelo definido. Donde las formulaciones son tan precisas y perfectamente inteligibles, sólo puede presumirse que coexistió una comprensión de su significado con su promulgación y uso. Uno no descubre primero una ecuación matemática y lee después un significado dentro de ella; si sobre la superficie de Marte apareciera un diagrama de la quinta proposición de Euclides, nosotros inferiríamos la existencia allí de seres ya familiarizados con la geometría. Si asumimos que los que hablan un lenguaje lo comprenden[102], debemos asumir también que una doctrina es

---

la Eucaristía los hombres participan del cuerpo de Cristo por medio del sacerdote, la consagración y la invocación.

[102] Es decir, quienes lo hablan originalmente y con consciencia. Un lenguaje, verbal o visual, sólo puede dejar de ser comprendido por aquéllos que lo hablan con posterioridad, y entonces sus símbolos sobreviven como formas de arte o clichés cuyo significado se ha olvidado en su totalidad o en parte. Entonces, a aquéllos que han olvidado, les parece que quienes recuerdan están leyendo arbitrariamente significados dentro de formas que nunca habían tenido ninguno; el hecho es que aquéllos que han olvidado, y para quienes el símbolo no es nada sino un ornamento literario o un motivo decorativo,

coeval con las fórmulas simbólicas en las que se expresa. Si examinamos ahora los símbolos, verbales o visuales (a menudo olvidamos que en principio no puede hacerse ninguna distinción entre símbolos audibles y símbolos visibles o tangibles), en los que se expresa nuestro texto y el Urmythos al que es intrínseco, se verá inmediatamente que ninguno de éstos implica una «civilización» en un sentido literal de la palabra, sino sólo una cultura de un tipo tal como el que poseían los indios americanos o los esquimales (y debemos ser cuidadosos de no prejuiciar nuestro juicio sobre el «hombre primitivo» por un estudio exclusivo de lo que son, evidentemente, sólo razas degeneradas, tales como los veddas). De todos nuestros símbolos, el carro, con su eje, sus ruedas, etc., y sus caballos uncidos, es el más complejo. Pero incluso esta forma era ya de una actualidad ampliamente extendida tan remotamente como el comienzo del cuarto milenio antes de Cristo, y entre pueblos que todavía hacían uso de instrumentos de piedra, aunque estaban familiarizados con el metal. De los otros, pocos o ninguno podían haber sido usados, naturalmente, por el hombre paleolítico, que, como ahora sabemos, ya poseía su cabaña circular con el hogar central y un agujero en el techo para el escape del humo, y que, por consiguiente, podía haber dicho perfectamente bien que, «como un constructor, Agni ha elevado su pilar de humo, Agni ha sostenido el cielo» (/γ ςεδα Σα·ηιτ□ IV.6.2), y considerar-Le como el sacerdote misal por quien el sacrificio del hombre se transmite a los dioses más allá. El hombre primitivo ya poseía su aguja e hilo de tendón; y, justamente a causa de que su hilo era de tendón, pudo haber percibido en la designación del acto de engendrar

---

debido a una sustitución progresiva de las preocupaciones intelectuales por las sensoriales (lo que se describe comúnmente, en conexión con el Renacimiento, como el despertar de una curiosidad con respecto al mundo llamado «real») han substraído gradualmente los significados de las expresiones que una vez estuvieron vivas. Sólo de esta manera una lengua «viva» puede llegar a ser una lengua muerta, mientras que lo que se llama una lengua muerta permanece viva para los pocos que todavía piensan en ella.

como si fuera un cosido (cf. /γ ςεδα Σα·ηιτ□ II.32.4 citado arriba, y σψ(τι a la vez como «costura» y «progenie»), y en la expresión «desencordado», aplicada al cuerpo en la muerte —y de aquí, analógicamente, al cuerpo del cosmos en el fin del mundo— una imagen aún más vívida que en un tiempo posterior, cuando el hilo ya era de algodón[103]. La palabra india principal para «Vía», en el sentido teológico, es μ□ργα, un derivado de la raíz μργ, «cazar» siguiendo el rastro del perseguido, como en la palabra del Maestro Eckhart «siguiendo la huella de su presa, Cristo». La Eucaristía védica y cristiana conservan igualmente los valores del canibalismo. De hecho, si sustrajéramos de las formas más espirituales e intelectuales de la doctrina religiosa todo lo que es en último análisis de origen prehistórico, si decidiéramos rechazar la «participación», y no pensar realmente sino sólo lógicamente (es decir, invertir el «lógicamente pero no realmente» escolástico), quedaría muy poco de lo que nosotros estamos acostumbrados a considerar como valores espirituales. Si conservamos tales valores todavía, ello se debe a que los hemos heredado, no a que los hemos creado. Quienquiera que estudie el Urmythos desapasionadamente, y aparte de todo pensamiento volitivo en términos de «progreso», se convencerá de que no podemos separar el contenido del mito del hecho de su primera enunciación, y comprenderá que, desde nuestro estrecho punto de vista[104], sólo con dificultad

---

[103] Más vívido, aún, en tanto que «en los vehículos indios las diferentes partes se mantienen juntas con cuerdas» (Eggeling sobre /αταπατηα Βρ□ημα)α XIII.2.7.8); y ρατηα, como el «vehículo» típico, se emplea en toda la tradición india como un símbolo válido del «vehículo» corporal del Espíritu.

[104] «¡No se podría admirar demasiado la solemne necedad de algunas declamaciones queridas de los vulgarizadores científicos, que se complacen en afirmar a todo propósito que la ciencia moderna hace retroceder sin cesar los límites del mundo conocido, lo que es exactamente lo contrario de la verdad: jamás estos límites han sido tan estrechos como lo son en las concepciones admitidas por esta pretendida ciencia profana, y jamás el mundo ni el hombre se habían encontrado tan empequeñecidos, hasta el punto de ser reducidos a simples entidades corporales, privados, por hipótesis, de la menor

podemos elevarnos a nosotros mismos al nivel de referencia de la «edad hacedora de mitos» prehistórica[105].

---

comunicación con todo otro orden de realidad!» (Guénon, *□τυδεσ τραδιτιονελλεσ* XLIII, 1938, 123-124).

[105] Por ejemplo, nosotros no tenemos ningún derecho a alardear de que «debido al desarrollo mental, los valores del ritual, según se practica hoy por la Iglesia cristiana, son diferentes de los poseídos por el ceremonial entre los pueblos primitivos. El ritual cristiano es ampliamente simbólico» (Alan Wynn Shorter, *Αν Ιντροδυχτιον το Εγψπτιαν Ρελιγιον*, Nueva York, 1932, pág. 36); la afirmación final aquí, al efecto de que otros rituales no son «simbólicos», es una pura *νεχεδαδ*, como debe ser evidente sobre las bases limitadas de los materiales recogidos sólo en este artículo. ¿Está A. W. Shorter escribiendo como un misionero, como un erudito serio, o meramente como uno de esos «observadores [que] señalan las diferencias que separan su "religión" de la nuestra, y [que] aplican cautamente algunos otros términos, que describen esas creencias como mágicas o tabúes, o secretas o sagradas» (A. E. Crawley, *Τηε Τρεε οφ Λιφε*, Londres, 1905, pág. 209)? ¿o está escribiendo simplemente como uno de esos que piensan que la sabiduría nació ayer?. Igualmente reprensibles, e incluso más ridículas si cabe, son las observaciones de Jacques Maritain, que distingue el «sentido común» de los primeros principios «y el sentido común de la *ιμαγινερ□α* primitiva, que concibe la tierra como plana, el sol como girando alrededor de la tierra, la altura y la profundidad como propiedades absolutas del espacio, etc., y que no tiene ningún valor filosófico en absoluto» (*Στ. Τηομασ Αθυινασ: Ανγελ οφ Σχηοολσ*, J. F. Scanlan, tr., Londres, 1933, pág. 165, nota). Por ofensivo que pueda ser para nuestra vanidad, la verdad es que, según lo expresa J. Strzygowski, «las ideas de muchos pueblos, presuntamente primitivos, están esencialmente mucho más completamente infundidas de mente y de espíritu (*δυρχηγειστιγερ*) que las de muchos pueblos presuntamente civilizados. Ciertamente, en lo que respecta a la religión, nosotros debemos prescindir de la distinción entre pueblos naturales o primitivos y pueblos civilizados», y que, como dice también de los esquimales, «ellos tienen una imagen del alma humana mucho más abstracta que los cristianos» (*Σπυρεν ινδογερμανισχηεν Γλαυβενσ ιν δερ βιλδενδεν Κυνστ*, Heidelberg, 1936, pág. 344); que «cuando nosotros sondeamos el arquetipo, encontramos que está anclado en los más alto, no en lo más bajo… Las formas sensibles, en las que hubo una vez un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, han sido vaciadas cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros; nosotros decimos entonces, que esto es un "ornamento"; y como tal, ciertamente, puede ser tratado e investigado a la manera formalista» (W. Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε*, Berlín, 1933, págs. 65-66). En otras palabras, y *παρα νοσοτροσ*, es una «superstición» (cf. W. Andrae, «Keramik im Dienste der Weisheit», *Βεριχητε δερ Δευτσχηεν κεραμισχηεν Γεσελλσχηαφτ*, XVII, 1936, 623-628). Como he dicho en otras partes, las referencias simbólicas del arte tradicional y folklórico «son tan abstractas, y están tan alejadas de los niveles de referencia históricos y empíricos, como para haber devenido casi ininteligibles para aquéllos cuyas capacidades intelectuales han sido inhibidas por lo que hoy día se llama una "educación universitaria"». «Las edades recientes… han cometido, en más de un sentido, un error de identificación, y han tomado el Árbol del Conocimiento por el Árbol de la Vida» (Crawley, *Τρεε οφ Λιφε*, pág. VIII).

SIMPLÉGADES*

[illegible]
Karl von Spiess

Todo lo nunca soñado aguarda en esa región, en esa inaccesible tierra.
Walt Whitman

El tema de las «Rocas Entrechocantes» lo trata con considerable extensión Arthur Bernard Cook en [illegible] (Cambridge, 1914-1940), III, II, Apéndice P, «Floating Islands», 975-1016. Nosotros daremos por hecho que el lector habrá consultado este artículo, en el que se ha recogido material principalmente de fuentes clásicas, pero también de muchas otras partes del mundo, exceptuada la India. Aunque se trata extensamente, el tema no está agotado en modo alguno, y permanece de absorbente interés, especialmente si estamos interesados, al mismo tiempo, en la distribución y en la significación universal del motivo.

La distribución del motivo es una indicación de su antigüedad prehistórica, y remite el complejo modelo del Urmythos de la Gesta a un periodo anterior al menos a la población de América. Los signos y los símbolos de la Gesta de la Vida, que tan a menudo han sobrevivido en la tradición oral, mucho después de haber sido racionalizados o romantificados por artistas literarios, son nuestra mejor clave de lo que debe haber sido la forma primordial del único lenguaje espiritual del que, como dice Alfred Jeremias ([illegible], Vorwort) «todavía se reconocen los dialectos en las diversas culturas existentes». Aquí, por motivos de

* [Este ensayo se publicó en [illegible], M. F. Ashley Montagu, ed., New York, 1947.—ED.]

brevedad, consideraremos sólo un único componente del complejo modelo, el de la «Puerta Activa»[1]. Generalmente se ha reconocido que estas Rocas Errantes, que «para pasar a cuyo través, tú debes descubrir un medio por ti mismo» (Jülg), son las «formas míticas de esa puerta milagrosa, detrás de la cual está Oceanus, la Isla de los Bienaventurados, el reino de los muertos», y que separan «este familiar Aquí del desconocido Más Allá» (Jessen en Wilhelm Heinrich Roscher, [illegible], Leipzig, 1884-19?): que, como Cook dice, ratificando a Jessen, «presuponen la antigua creencia popular en una puerta al Otromundo formada por paredes montañosas que se entrechocan». En otras palabras, las Planktai Petrai son las hojas de la Puerta de Oro de la Janua Coeli[2], cuyo Guardián, en la tradición cristiana, es ahora San Pedro, designado por el Hijo del Hombre.

Comenzamos con los problemas de la distribución del motivo, cuyo significado iremos desarrollando a medida que vayamos adelantando. En algunos contextos, como lo señala Cook (págs. 988-991), «cañas que danzan» reemplazan a las islas que flotan o que danzan, y aunque no hay ninguna indicación en las fuentes clásicas de la noción de un paso peligroso entre un par de cañas que danzan, ésta aparece en otras partes, y apenas puede dudarse de que pertenece a la forma original de la historia. Murray Fowler[3] ha llamado la atención sobre un contexto indio ([illegible] III.6.2.8-9) donde el Soma, la planta, el pan, o el agua de la vida, ha de ser raptado de lo alto por la aquilina [illegible] ([illegible]), el poder vocal y

[1] Aquí, en adición a las referencias de A. B. Cook y a las que se dan abajo, solamente citaremos, de la vasta literatura sobre el tema, obras tales como G. Dumézil [illegible] (París, 1924); J. Charpentier, [illegible] (Uppsala, 1920); S. Langdon, [illegible] (Boston, 1931); J. L. Weston, [illegible] (Cambridge, 1920); R. S. Loomis, [illegible] (Nueva York, 1927); A. C. L. Brown, [illegible] (Cambridge, 1943); E. L. Highbarger, [illegible] (Baltimore, 1940).

[2] Para otros materiales sobre este tema ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Domo» y «[illegible], Janua Coeli».

[3] «Ambrosiai Stelai», [illegible], LXIII, 215-216.

métrico de Agni, y se nos dice que había sido «depositado [para su salvaguarda] adentro, es decir, detrás, de dos hojas de oro (, ¿o?)[4], que eran afiladas como navajas, y que mordían súbitamente ( )[5] a cada parpadeo». Ella

[4] Estas (o -) son primariamente un par de «hojas» o de «lamas», como espadañas, al mismo tiempo que son en efecto las dos «hojas» o posiblemente «jambas» de una Puerta Activa; y en conexión con esto no carece de significación que es también un sinónimo de , la «Ciudad de la Puerta» de Krishna. En se dice que las son (la iniciación) y (el ardor), cf. III.1.2.20 y III.4.3.2, donde es éstas, como en una «nueva vestidura», como el Sacrificador está cualificado para entrar al Sadas, analógicamente el Otromundo. I tiene (V.1) para la y el (los típicos, cf. I.53.1-2).

[5] «Mordiendo», pues una puerta también es una «boca» ( ), y nuestras «hojas» o «rocas» son realmente las ígneas Fauces de la Muerte; como en X.87.3, donde se usa el mismo verbo ( ) para el bocado de los dientes de hierro de Agni, los superiores y los inferiores. Cf. II.13. donde las montañas que ruedan «no devoran» (, √ = alemán , y como en , «hierba», «forraje») al Comprehensor.

En VIII.91.2 (cf. IX.1.6) y en las versiones , y I.220 (traducidas por H. Oertel en , XVIII, 1897, 26-30), y también VIII.4.1, (alias la Hija del Sol = , Fe; ; , etc.), prepara el Soma (como se prepara el en las islas de los Mares del Sur) masticando ( ), e Indra lo bebe directamente de su boca ( ) —«y quienquiera que es un Comprehensor de esto, si besa la boca de una mujer, eso deviene para él un trago de Soma». Eso es así en la mimesis ritual, donde el Soma (la planta sustituto) se machaca en un mortero o más usualmente entre dos piedras (como si fueran «rocas entrechocantes»), los dos lados ( ) de la prensa de Soma son las «fauces», las piedras ( ) son «dientes», y la piel sobre la que se mueven es la «lengua», mientras que la otra «boca» dentro de la que se vierte el jugo es la del altar sacrificial ( ), en el que también el sacrificador, identificándose con la víctima, se ofrece a sí mismo. Así las puertas de entrada (el nacimiento, desde el punto de vista humano, la muerte desde el punto de vista divino) y de salida (la muerte desde el punto de vista humano, el nacimiento desde el punto de vista divino) son ambas igualmente «fauces» —«el alma —toda gran alma— en su ciclo de cambios debe pasar dos veces por la Puerta de Marfil» (Highbarger, , pág. 110). El Sacrificio es siempre un prefigurado; no es que uno no quiera ser «tragado» por la deidad quien uno debe ser asimilado si uno quiere asimilarse él (cf. Coomaraswamy, , 1943, págs. 23, 24, y VII.86.2, «¿Cuándo, finalmente, vendremos nosotros a ser nuevamente de ?»), sino que uno no quiere ser de-do por las «superiores e inferiores» a través de las cuales pasa la vía; y por ello «los Brahmanes de antaño solían preguntarse, ¿Quién escapará hoy a las fauces de Leviatán ( )?»; y, de hecho, sólo con su sustitución por una «víctima» (por una «sopa a Cerbero») uno «pasa indemne a través de su buche»

abre estas hojas, y se apropia del poder dador de vida, que «extendió para la generación de hijos» (, 13). En otras palabras, el Halcón, el triunfante ladrón del Soma, pasa indemne entre estos «dos Gandharvas guardianes del Soma» y retorna con el prisionero rescatado, a saber, ese Rey Soma que «era » (III.4.3.13, etc.) y que, «hecho ser lo que él es realmente[6], [es decir,] el Sacrificio (), es ahora un dios restaurado a los dioses» (III.6.3.16, 19). Desde el punto de vista de los Titanes esta translación del «gefängene, streng-behütete Soma-Haoma»[7] es un robo, pero desde el de los dioses es un rescate y un desencantamiento[8].

(I.174). Sobre las Fauces de la Muerte ver además Coomaraswamy, « Janua Coeli», nota 3.

[6] La traída del Soma a la tierra, que es la entrada en su reino, implica una pasión y una resurrección. Soma brota triunfal: «como Ahí, saliendo de su piel inveterada, así fluye Soma como un corcel puesto de manos» (IX.86.44).

[7] L. von Schroeder, (Viena, 1914), pág. 45.

[8] Los valores contrarios están muy claramente desarrollados en la , donde el Rapto del Vellocino y la leva de Medea son, desde el punto de vista de su padre, los actos de un merodeador desaprensivo; y (IV.1432 y sigs.) donde la matanza de la Serpiente y el robo de las Manzanas de Oro por Hércules son, desde el punto de vista de los compañeros de Jasón, hechos heroicos, pero desde el punto de vista de las Hespérides mismas, actos de una violencia inexcusable. De la misma manera, como dice Darmetester, «En la mitología védica el Gandharva es el guardián del Soma, y se le describe ora como un dios, ora como un demonio, según sea un sacerdote del Soma celestial o un celoso posesor que envidia secretamente al hombre» (vol. 23, 63, nota 1). Sin embargo, en tales contextos «envidia» (= N2 $\bar{<}$≅H) no es la palabra; no es con malicia como el Querubín «guarda la vía del Árbol de Vida», o envidiosamente como San Pedro guarda las Puertas de Oro, o como Heimdallr guarda el Puente, o como la puerta se cierra contra las vírgenes necias, sino sólo para proteger el rebaño contra los lobos que no tienen ningún derecho a entrar.

Los intereses opuestos de los dioses y de los titanes sólo se reconcilian cuando, como en las tradiciones védica y cristiana, el Sacrificio es ciertamente una víctima, pero no una víctima involuntaria. Sólo desde nuestro punto de vista temporal y humano «el bien y el mal» son opuestos uno a otro, pero «para Dios todas las cosas son buenas y bellas y justas» (Heráclito, . 61); y éste es el significado esencial de las Rocas Entrechocantes, a saber, que quienquiera que anhela retornar a casa debe haber abandonado todo juicio en términos de justo e injusto, pues , como dice el Maestro Eckhart, de completo acuerdo con Chuang-tzu, las y el budismo, «ni vicio ni virtud entraron nunca». Los dioses y los titanes son los hijos de un único Padre, y tienen que jugar sus papeles asignados, si es que ha de haber un «mundo» (cf. Heráclito, 43, 46), y aunque uno de estos papeles puede ser el nuestro «ahora», el Comprehensor debe actuar sin apego, desapasionadamente, permaneciendo por encima de la batalla mientras participa en ella.

Se reconocerá inmediatamente que la Gesta del Halcón —y usamos esta palabra deliberadamente para implicar que ésta es, de hecho, una Gesta del Grial— es idéntica a la de las palomas que roban la ambrosía[9] para el Padre Zeus de más allá de las Planktai Petrai, siempre al precio de una de ellas, cogida en el camino cuando pasan las Rocas Entrechocantes (XII.58 sigs.); y que corresponde al mismo tiempo a la Gesta del Vellocino de Oro, donde, ciertamente, es un «barco» alado lo que Atenea (Diosa de la Sabiduría) conduce entre las Rocas Entrechocantes que ella mantiene separadas, aunque es como un pájaro como vuela por el aire, e incluso así sólo puede escapar con la pérdida de su ornamento de popa (o, como nosotros casi podríamos decir, «la pluma de la cola»), después de lo cual las rocas permanecen en estrecho contacto, cerrando el camino a los demás viajeros mortales (II.549-609). La puerta está así normalmente «cerrada»; porque, como entenderemos ahora, la puerta es tal que sólo puede ser abierta, en lo que de otro modo parecería ser un muro liso e impenetrable, por una sabiduría más que normalmente humana[10].

---

[9] Sobre y ver M. Fowler, «A Note on □:∃Δ≅ϑ≅H», , XXXVII (1942), 77-79.

[10] La puerta, como un obstáculo, es la «barricada del cielo» (, IX.113.8), que separa el mundo de la mortalidad bajo el Sol del mundo de la inmortalidad más allá de él; la Puerta del Sol es la «Puerta de la Verdad» (15, etc.), y como tal «un paso para el sabio y una barrera para el necio» (VIII.6.5), cf. San Mateo 25:1-12, San Lucas 11:9, San Juan 10:9, etc., y también «Janua Coeli», notas 23, 31, 51.

En el matrimonio, la esposa se asimila a , el viaje de la pareja casada a un (inclusive se provee el cruce de un «río»), y su nueva casa (en la que han de «vivir dichosamente en adelante») al Otromundo de la Inmortalidad. Aquí se sigue naturalmente una analogía de la puerta [de la nueva casa] con la peligrosa Janua Coeli, y encontramos que cuando se llega a ella se emplea la encantación, «No le hagáis daño a ella, vosotros, pilares hechos de dios, en su vía», pues estos pilares son, por supuesto, las jambas de «la puerta de la casa divina» (XIV.1.61, 63). No cabe duda de que es por la misma razón por lo que la esposa no debe poner su pie en el umbral cuando entra (II.6.9), pues, evidentemente, el hacerlo así podría soltar la trampa, y por lo tanto la esposa debe pasar el umbral sin tocarlo. Y no cabe duda tampoco de que la costumbre europea de pasar el umbral con la esposa en brazos tiene una significación idéntica; el marido juega entonces el papel de psicopompo, y es fácil ver por qué debe considerarse como muy infortunado si tropieza y no pasa el umbral indemne.

Un ejemplo de este motivo de «ábrete sésamo» (mejor conocido en relación con la cueva de Aladino) puede citarse de África del Sur: «En una de las historias [hotentotes] de Schultze, la heroína, en su huida, va dejando caer alimento tras ella, retrasando así al león que la persigue, que ávidamente lo devora. Cuando el perseguidor intenta seguir, la roca se cierra y le mata. La roca que se abre y se cierra aparece en diversas combinaciones en la mitología de África del Sur». (de una reseña de J. Schultze, [illegible], Berlín, 1907, en [illegible], XLI, 1908, 252). En un tal desarrollo es fácil reconocer en la heroína a Psyque, y en el perseguidor a la Muerte.

Volviendo ahora a las Cañas Cortantes, podemos citar un mito indio americano en el que, entre la serie de obstáculos vivos que cierran la vía del héroe [illegible], no sólo hay «Rocas Aplastantes», que él mantiene separadas, sino también «Cañas Cortantes», que «intentaban cogerle, batiendo y mordiendo». También se nos dice de estas Cañas Cortantes que «cuando alguien pasaba a su través, las cañas se movían y cortaban a la persona en pequeños pedazos y le comían» (M. C. Wheelwright, [illegible], Santa Fe, 1942, págs. 71, 96). Se encontrará otra referencia a las «Cañas Tajantes» en el [illegible] de los Padres Franciscanos (St. Michaels, Ariz., 1910), pág. 358.

Por supuesto, las Cañas Cortantes son sólo una de las muchas formas de la Puerta Activa, cuyo paso es tan peligroso. Vamos a considerar ahora algunas de las otras formas de la Wunderthor, y comenzaremos con las Rocas o Montañas Entrechocantes mismas. En una y la misma historia pueden asociarse diferentes formas de la Puerta. En un texto indio muy elaborado, paralelo al del [illegible] ya citado, las «hojas de oro» se representan por «dos rayos que nunca duermen, que siempre vigilan, afilados como navajas, y que golpean por todos lados», y se pregunta «¿Cómo traspasa ([illegible]) el Buitre [el [illegible], el Águila, el Robador de Soma] a estos guardianes del Soma, el "Temor"

( ) y el "No-Temor" ( ) [= el Temor y la Esperanza]?» (XXIV.2, 3). Estos nombres de los guardianes del Soma, que han de considerarse también como serpientes o dragones, son significativos debido a que, como ahora vamos a ver más claramente, las dos hojas o jambas de la Puerta Activa no están meramente una frente a otra por la naturaleza misma de una puerta, sino que al mismo tiempo representan los «pares opuestos» o «contrarios» de todo tipo, entre los que el Héroe debe pasar en su Gesta de la Vida, sin esperanza ni temor, sin prisa ni demora, sino más bien con una ecuanimidad superior a cualquier alternativa. Cuando Alejandro buscó, no encontró lo que Khizr encontró sin buscar (LXIX.75). Tomado superficialmente, «buscad, y encontraréis» es una doctrina muy confortable; pero debe comprenderse que quienquiera que no ha encontrado nunca ha buscado realmente (cf. como se cita en , , comentario de Nicholson, pág. 329).

En el mismo contexto (XXV.5) encontramos que se describe un obstáculo que consiste en «dos montañas inquietas afiladas como navajas». El texto es obscuro y se admite que está en necesidad de enmienda[11], pero hay una referencia más clara a montañas que se mueven en IV.13 (= II.13), cuya importancia hasta ahora se ha pasado por alto completamente: aquí, del Comprehensor de la doctrina de que los poderes del alma son una epifanía de Brahma, se nos dice que «ciertamente, aunque ambas montañas, la del norte y la del sur, rodaran contra él, buscando vencerle instantáneamente, no serían capaces

[11] El texto tiene que, aunque podría significar «domos de montaña», no es plausible. La sugerencia de Charpentier de («montañas estables») contradice el sentido requerido. Yo he asumido (una resolución de la crasis igualmente posible), «montañas inquietas»; la palabra siguiente no necesita implicar «firmemente apoyado», sino más bien «profundamente enraizado», lo cual no es inconsistente con la moción, como será evidente si recordamos que nuestras «islas flotantes» son, por así decir, hojas o flores de loto, no separadas de sus tallos, sino balanceándose sobre ellos, al igual que las hojas de las puertas se balancean sobre los goznes.

de devorarle»[12]. La referencia inmediata puede ser a los Himalayas y los Vindhyas, separados normalmente por el [illegible] gangético, pero, indirectamente, debe ser al Cielo y a la Tierra, que eran originalmente un «uno» o un «junto», y que pueden reunirse. Ciertamente, la puerta del mundo de la luz celestial ha de encontrarse «donde el Cielo y la Tierra se abrazan» y las «Puntas del Año» se unen ([illegible] I.5.5, I.35.7-9, IV.15.2-5)[13]. El experto, para quien las antítesis no son nunca valores absolutos, sino sólo las extremidades lógicas de una forma dividida (por ejemplo, el pasado y el presente del eterno ahora), no es vencido por su «norte-y-sureidad» o, como nosotros diríamos, por su «polaridad», sino que más bien la transita ([illegible], [illegible], ∗4∀B≅ΔΞ<γϑ∀4), mientras que el empírico es aplastado o devorado por las peligrosas alternativas (ser o no ser, etc.,) que no puede evadir[14].

---

[12] «Devorar», √ [illegible], ver nota 5 y cf. «Toda carne es como "[illegible]"». «Nadie deviene inmortal en la carne» ([illegible] X.4.3.9), y quienquiera que alcanza el Otromundo y la obtención de todos los deseos lo hace «yendo en el espíritu» ([illegible], [illegible] I.8.1.31 y [illegible] III.33.8); «habiendo sacudido sus cuerpos» ([illegible] III.30.2-4) —es decir, la [illegible] platónica ([illegible] 67C).

[13] Sobre las Puertas del Año, y el Fin del Mundo ver además mi «[illegible] Janua Coeli», notas 3 y 25, y «La Vía del Peregrino», 1937. El «Año» es [illegible], el Mundo Imperecedero, y, lo mismo que una casa, sólo es de «quien conoce sus puertas» ([illegible] I.5.3.2, 3, I.6.1.19) o «puntas», el Invierno y la Primavera. El fin del Año también es su comienzo, de modo que el Año es sin-fin o infinito ([illegible]), como una rueda ([illegible] II.43). «Das grossartige Symbol der Schlange, die sich in den eingenen Schwanz beisst, stellt den Äeon dar» (A. Jeremias, [illegible], Leipzig, 1930, pág. 4).

[14] Por una parte, [illegible] ([illegible] I.80.1; cf. [illegible] 78C y [illegible] II.144), y por otra parte, [illegible], e [illegible] ([illegible] I.75.6). Que, de hecho, [illegible] ([illegible]) ([illegible] I.14.8) está notablemente ilustrado por el hecho de que en las lenguas más antiguas a menudo nos encontramos con palabras que incorporan significados contrarios. Sobre este importante tema ver Carl Abel, [illegible] (Leipzig, 1884) (también en su [illegible], Leipzig, 1885; el estudio de Freud en [illegible]

Una referencia inconfundible a las Rocas Entrechocantes se encuentra en [illegible] VI.49.3, donde las «Rocas» son los [illegible], a saber, el día y la noche, que se describen como «juntándose y separándose» ([illegible]); [illegible] (√ [illegible], unir, alternar, acometerse, comprender y también matar, cf. [illegible], contrariamente, y [illegible], aparear) aquí en combinación con [illegible] (√ [illegible], apresurar, arremeter, someter, dañar) corresponde a [illegible] ([illegible] IV.13 = [illegible] II.13), traducido arriba por «buscando vencer instantáneamente» en conexión con las dos «montañas que ruedan». Este es un caso importante,

---

[illegible], II, 1910, no contribuye en nada); R. Gordis, «Effects of Primitive Thought on Language», [illegible], LV (1938, 270 sigs; B. Heimann «Plurality Polarity, and Unity in Hindu Thought», [illegible] IX, 1015-1021, «Deutung und Bedeutung indischer Terminologie», [illegible], y «The Polarity of the Indefinite», [illegible] V (1937) 91-94; Chuang-tzu, cap. 2 y [illegible] Coomaraswamy, «La Doctrina Tántrica de la Biunidad Divina»; M. Fowler, «The Role of [illegible] in the Myth of Namuci», [illegible], LXII, 36-40 (espec. nota 18), y «Polarity in the Rig veda», [illegible], VII (1943) 115-123. También, sobre la $f<\forall<\vartheta\therefore\forall$ en general, ver Platón, [illegible] 157B, etc., y Filón, [illegible] 207, 215, etc., según lo estudia E. R. Goodenough en [illegible], III (1932), 117-164.

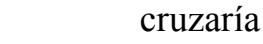
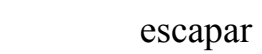
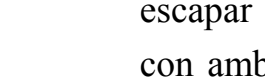
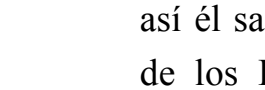
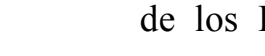
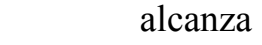
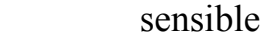
Por ejemplo, un único signo egipcio representa «fuerte-débil», y cuál de ambos se significa, depende del determinante empleado; un único ideograma chino, «grande-pequeño», significa «tamaño», y hablando generalmente, los nombres abstractos son combinaciones de dos opuestos. Así, por ejemplo, cero (sánscrito [illegible], ver Coomaraswamy, «[illegible] y Otras Palabras que Denotan Cero) es la totalidad de las series numéricas positivas (+) y negativas (-) y, por consiguiente (como Dios), [illegible].

Que en tantas de las lenguas más antiguas (con supervivencias en algunas de las modernas) las mismas raíces incorporen a menudo significados opuestos, sólo distinguibles por la adición de determinantes, es una indicación de que el movimiento de la «lógica primitiva» no es abstractivo (desde una multiplicidad existente) sino deductivo (desde una unidad axiomática). La misma actitud sintética puede reconocerse en las antiguas dualidades (por ej. [illegible]) que denotan, no la mera asociación de [illegible] «personas», sino la biunidad de [illegible]. Muchos de nuestros más profundos dogmas religiosos (por ej. el de la procesión divina [illegible]) brotan de estas profundidades.

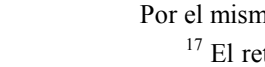
ya sea que consideremos el día y la noche como [illegible] o como [illegible] —[illegible]. Se entenderá su importancia si recordamos que la mayor hazaña del Héroe védico se lleva a cabo en la aurora; Indra ha prometido que no matará a Namuci ([illegible], y el [illegible] budista) «ni por el día ni por la noche», y mantiene su palabra cortando su cabeza en la aurora, así separando el cielo y la tierra y haciendo que salga el sol (para referencias ver [illegible], XV, 143 sigs. y LV, 375) —es decir, separando la luz de la obscuridad, y el día de la noche. No hay que sorprenderse, entonces, de que la hazaña del [illegible] se describa tan a menudo como habiéndose llevado a cabo «súbitamente» y «de una vez por todas» ([illegible], etc.), porque todo lo que se hace cuando no es ni de día ni de noche (cf. [illegible] X.129.3) se hace [illegible], y para siempre.

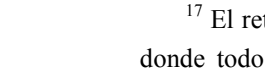
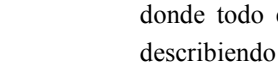
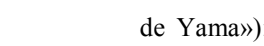
Inversamente, para aquéllos que ya están en el tiempo y que quieren liberarse, que quieren [illegible], el día y la noche son, por así decir, dos impasibles Mares que rotan o dos impasibles Pilares errantes, y uno debe cumplir el Agnihotra (el sacrificio de la ofrenda a quemar) ni de día ni de noche sino sólo al atardecer (después de la puesta del sol y antes de la obscuridad), y en la aurora (después de la obscuridad y antes de la salida del sol, [illegible] I.5)[15]. «La noche y

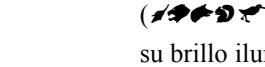
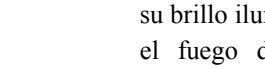
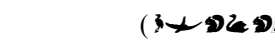
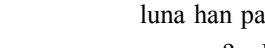
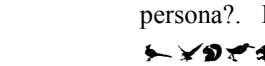
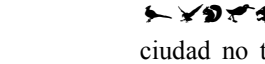
[15] Similarmente, en [illegible] II.3.9, I.36; y en el [illegible] (Albrecht Weber, [illegible], IX, 1835, cap. 9, 292), donde el [illegible] ha de cumplirse después del anochecer y antes de la salida del sol. El argumento contrario de [illegible] V.29 me pareció ilógico. Indra también había aceptado no matar a Namuci «con nada mojado ni con nada seco», y lo hace con «espuma». Ambas fórmulas reaparecen en [illegible] VI.4.1.5 y 2.4, donde el corazón de la víctima sacrificial se deposita «en la junción ([illegible]) de lo mojado y de lo seco», y las aguas sacrificiales, originalmente liberadas cuando [illegible] fue matado, han de ser recogidas «en la junción ([illegible]) de la sombra y de la luz», es decir, de la noche y del día. La primera de estas acciones «repara» o sacrifica (√ [illegible]) los contrarios, la segunda asegura el «color de ambos» a la vez; y ese es, por supuesto, el «color» del Otromundo, el Brahmaloka o el Empíreo en el que la obscuridad y la luz no están separadas, sino que moran juntas entre sí ([illegible] III.1 y VI.5, y Jacob Boehme, [illegible] XIV.76), y la palabra de Dionisio, «La Obscuridad Divina, que ciega por exceso de luz».

el día son el mar que todo lo arrastra, y los dos crepúsculos son sus pasos vadeables ( ); y como un hombre lo cruzaría () por sus pasos vadeables, así él sacrifica [cumple el Agnihotra] en el crepúsculo[16]… La noche y el día son también los brazos envolventes de la Muerte; y de la misma manera que se puede escapar () de un hombre a punto de agarrarte con ambos brazos a través de la abertura () entre ellos, así él sacrifica en el crepúsculo… éste es el signo () de la Vía de los Dioses (), que él toma, e indemnemente alcanza el cielo» ( II.9)[17]. De la misma manera para Filón, el día y la noche, la luz y la obscuridad, son contrarios arquetípicos, separados en el comienzo «no fuera que estuvieran siempre chocando» (:← ∀∅γℜ ΦΛ:Nγ$\bar{\Delta}$:$\bar{\gamma}$<∀4) por los límites medianos (:ΞΦ≅4 ©Δ≅4), la aurora y el atardecer, que no son extensiones de tiempo sensible sino «formas (∅*Ξ∀4) o tipos inteligibles» ( 33); y aunque no lo dice, es evidente que si alguien quiere retornar desde el claroscuro de este mundo a la Luz de las luces «supercelestial», sólo será capaz de hacerlo —si capaz— por la vía de estas «formas» en las que el día y la noche están separados uno de otro[18].

---

[16] Será evidente el paralelo del paso del Mar Rojo, de la Obscuridad egipcia de este mundo a una Tierra Prometida. El Agnihotra, llevado a cabo en el crepúsculo, es una «Pascua» en el sentido de Filón. Por el mismo motivo,  , «devenir Brahma», «teosis», es también «Aurora».

[17] El retorno es obviamente a la condición primordial de  X.129.1-3, donde todo es Uno, sin distinción de día y noche.  continúa, describiendo la noche y el día como el Negro y el Moteado ( , los «Perros de Yama»): un dato importante para la iconografía de Cerbero, pero que no puede tratarse aquí más extensamente.

[18] «De todas las tierras, esa Tierra Obscura es la mejor, en la que hay un Agua, el Dador-de-Vida» ( LXVIII.18). «Allí no brilla ningún sol, ni luna, ni ninguna estrella… Sólo su brillo ilumina a todo este mundo» ( V.15); «Allí ni el sol, ni la luna, ni el fuego dan luz; aquéllos que van allí no vuelven de nuevo; esa es Mi morada suprema» ( XV.6); «Allí no brilla ninguna estrella, ni el sol se muestra allí, ni luce ninguna luna; (y sin embargo) allí no se ve ninguna obscuridad» ( 9). «Cuando el sol y la luna han partido a casa, cuando el fuego está apagado y el habla está silenciada, ¿quién es esta luz de la persona?. El Espíritu ( , el Sí mismo) es su luz» (IV.3.6, cf.  III.1): «Y la ciudad no tenía ninguna necesidad del sol ni de la luna, para lucir en ella: pues la gloria de Dios la iluminaba, y el Cordero es su luz» (Apocalipsis 21:23).

Así, la Vía «para salir del universo» (Hermes, [illegible]. XI.2.9; ver nota 48) adentro de ese otro orden de la Obscuridad Divina que Dionisio describe como «cegadora por exceso de luz», y donde la Obscuridad y la Luz «no están distantes una de otra, sino juntas entre sí» (Jacob Boehme, [illegible], XIV.78), es el surco único y la «vía recta» que penetra el «punto» cardinal en el que giran los contrarios; su unidad sólo se ha de alcanzar entrando allí donde ellos coinciden efectivamente. Y eso, en último análisis, no está en ningún dónde ni en ningún cuándo, sino dentro de vosotros: «El Fin del Mundo no ha de encontrarse [illegible], sino que es dentro de este cuerpo de seis pies mismo donde debe hacerse la peregrinación» ([illegible] I.62)—

> Nuestra alma es, por así decir, el día, y nuestro cuerpo la noche;
> Nosotros, en medio, somos la aurora entre nuestro día y nuestra noche[19].

H. Rink[20] registra, procedente de Groenlandia, el mito del héroe esquimal Giviok, cuya vía al Otromundo, en el que encuentra vivo a su hijo muerto, se enfrenta a «dos icebergs que se entrechocan» con sólo un estrecho paso entre ellos, que se abre y se cierra alternativamente. Giviok no puede circunnavegarlos debido a que, cuando intenta hacerlo, siempre los encuentra frente a él (¡«pues no hay ninguna salida por un atajo aquí en el mundo», [illegible] VI.30!). Por consiguiente, pasa velozmente entre ellos, y, apenas ha pasado, se cierran, machacando la popa de su kayak. Como observa el profesor Cook, ésta es «una versión marinera de la puerta al Otromundo». En esta versión septentrional, las islas flotantes se conciben naturalmente como icebergs.

En una colección más reciente de cuentos folklóricos esquimales[21], las Montañas Entrechocantes se relacionan, significativamente, con las migraciones de los pájaros. «Todos los pájaros que vuelan hacia el sur

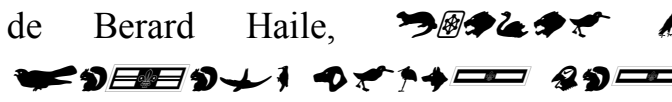
---

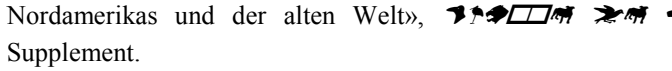
[19] [illegible], citado en «Additional Notes» de Nicholson, pág. 329.

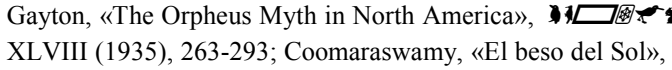
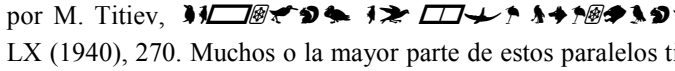
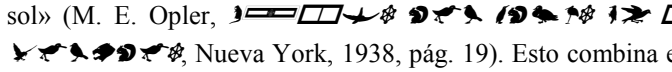
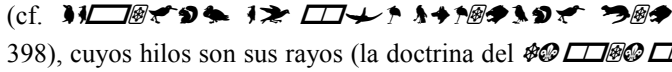
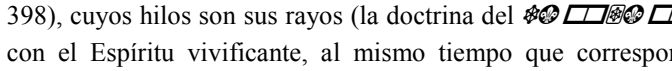
[20] [illegible] (Londres, 1875), págs. 157-161.

[21] C. E. Gillum, [illegible] (Nueva York, 1943).

deben pasar entre ellas. Cada poco rato las montañas chocan, de la misma manera que vosotros chocáis vuestras manos, y cualquiera que es atrapado entre ellas es aplastado hasta morir». Este paso peligroso es una ordalía decretada por el Gran Espíritu, y «todo ánsar que no puede volar velozmente será aplastado». Si el narrador «comprendía su material» o no, nosotros no tenemos ningún medio de decirlo; pero es imposible poner en duda que los ánsares parlantes representaban originalmente a las almas, o que, entre ellos, aquéllos que no podían volar velozmente representaban a los □ϑγ8γ℘H [no iniciados].

Las «Rocas-Que-Se-Juntan» son bien conocidas por toda América. Se mencionan en el de los Padres Franciscanos como «peñas que se asaltan [aplastando]»; en el libro de Berard Haile,  (Londres, 1938), pág. 125, como «dos rocas que chocan»; y en el libro de Wheelwright, , como «rocas aplastantes», entre las que debe pasar el Héroe. Paul Ehrenreich cita otros ejemplos del motivo provenientes de fuentes americanas[22]; en la saga Tupi

[22] «Die Mythen und Legenden der Südamerikanischen Urvölker und ihrer Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt»,  , XXXVII (1905), Supplement.

Para algunos otros paralelos ver S. Thompson, «European Tales among the North American Indians», , II (1919), 319-471; A. H. Gayton, «The Orpheus Myth in North America»,  , XLVIII (1935), 263-293; Coomaraswamy, «El beso del Sol», 1940 (espec. las págs. 55-57), y comentario por M. Titiev,  , LX (1940), 270. Muchos o la mayor parte de estos paralelos tienen que ver con la metafísica de la luz, el poder progenitivo (para algunas de las referencias ver «El beso del Sol», nota 13). Uno de los más destacables es el del rito del nacimiento de los apaches jicarilla, «donde, una correa de piel de ante inmaculado, llamada en el rito la "soga de la araña", se tiende desde el cordón umbilical del niño hacia el sol» (M. E. Opler,  , Nueva York, 1938, pág. 19). Esto combina el simbolismo indio del Sol como una araña (cf.  , LV, 396-398), cuyos hilos son sus rayos (la doctrina del ), con el concepto del Sol igualado con el Espíritu vivificante, al mismo tiempo que corresponde exactamente con la concepción de la Natividad cristiana ortodoxa, donde (como en Palermo y en muchos iconos rusos) la Madonna es evidentemente la Diosa tierra, y un rayo de luz (el séptimo) se extiende directamente desde el Sol (de otro modo de seis rayos) hasta el Bambino.

Es casi inconcebible que modelos tan complejos tengan orígenes independientes: nosotros estamos forzados a suponer que estamos tratando con una mitología de antigüedad prehistórica y presumiblemente

sudamericana del [illegible] de dos hermanos, respectivamente humano y divino, la vía pasa entre rocas que se entrechocan, por las que el hermano mortal es aplastado. En una versión norteamericana, la puerta del rey del cielo está hecha de las dos mitades del pico del Águila, o de la vagina dentada de su hija; Ehrenreich compara con esto el cuento polinesio del hermano de Maui, aplastado entre los muslos de la Diosa Noche. Ehrenreich sostiene que las «rocas entrechocantes» son el cielo y la tierra, y que la hendidura entre ellas es la del horizonte[23]. Franz Boas[24] cita la historia india norteamericana del [illegible] de dos hermanos, que, en su vía, deben extraer las cuñas de ciertos troncos de árboles hendidos, por los que estarían en peligro de ser aplastados cuando los lados se juntan. T. Waitz registra que los muertos mejicanos «tenían que pasar montañas entrechocantes» ([illegible], Leipzig, 1864, IV, 166); y en el Codex Vindobonensis (hoja 21) hay una pintura de dos individuos escalando una sucesión de montañas, de las que dos están hendidas, y no hay duda de que han de comprenderse como «entrechocantes», lo cual podría ilustrar esta vía de la muerte, aunque W. Lehmann la describe como «la antigua pareja de deidades que escalan montañas» («[illegible]», [illegible]. XXXVII, 1905, 858, fig. 7).

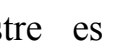
La noción misma de «Islas Flotantes» es típicamente, aunque no exclusivamente, india. Los «mundos» o estados del ser a menudo se llaman «islas» ([illegible]); y la India, por ejemplo, es [illegible]. Que la Tierra, en particular, es igualmente una isla, originalmente sumergida, y emergida en el comienzo desde las

---

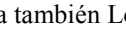
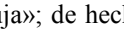
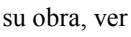
neolítica. Ésta es una consideración que no presentará ninguna dificultad a antropólogos tales como el Padre W. Schmidt, Franz Boas, Paul Radin o Josef Strzygowski, que no reconocen ninguna distinción entre la capacidad mental del hombre «primitivo» y la del hombre moderno —que, aunque fuera capaz de una visión tan abstracta, no es propenso en absoluto a ella, y ciertamente no fundamenta en ella ni su arte ni su literatura.

[23] Cf. [illegible] III.3.2 donde, en los confines de la tierra, hay un interespacio «tan fino como el filo de una navaja». Esto parece significar «en el horizonte»; pero, normalmente, es en la Puerta del Sol donde se alcanza el «Fin del Mundo» y se «sale fuera del universo».

[24] [illegible] (Berlín, 1905), pág. 335.

profundidades, es la base del adecuado simbolismo de la Tierra por una flor u hoja de loto, expandida sobre la superficie de las aguas cósmicas, en respuesta a la luz del Sol, y como una reflexión del Sol, «el loto único del cielo»: de aquí que el loto, o la moldura de pétalo de loto (que deviene en el arte griego posterior el motivo del «huevo y jabalina») representa el «soporte» arquetípico de la existencia. Por el mismo motivo, el Agni terrestre es «nacido del loto» ()[25]; y que los dioses manifestados y el Buddha se representen en pedestales, tronos, o escabeles de loto (como en el caso paralelo del Horus egipcio) equivale a decir que sus pies se basan firmemente en un terreno que es realmente una «isla» que flota sobre un océano, y que está rodeada por el océano de todas las posibilidades de manifestación, del que deben haberse derivado los composibles particulares de cualquier mundo dado. Además, para todo esto hay un estrecho paralelo en el caso de Rodas, la «Isla de la Rosa»; puesto que, como se ha demostrado suficientemente a menudo, la rosa es el equivalente preciso, en el simbolismo europeo, del loto en el simbolismo asiático, y Rodas, una tierra que surgió de las profundidades del mar, es preeminentemente la Isla del Sol, que la hizo su esposa y engendró en ella siete hijos (Cook, pág. 986). El famoso Coloso de Rodas era, por supuesto, una imagen del Sol, y por muy tardía que sea la leyenda de que las piernas () de esta estatua se abrían sobre el puerto, para formar las de una imponente puerta a cuyo través todos los barcos debían pasar al entrar o dejar el puerto, la figura es manifiestamente la de una Puerta del Sol[26].

---

[25] En conexión con esto cf. L. von Schroeder, (Leipzig, 1923), II, 555-557. Von Schroeder asimila acertadamente Loki, «Sohn der Laufey, d.h. der "Laubinsel"», es decir, el hijo de la Isla-hoja, como su Madre, a Agni, el nacido del loto, y a Apolo de Delos, una isla que, habiendo surgido del mar, podría compararse al «nacido del agua» (= loto). Von Schroeder compara también Loki «Nadelsohn» a Agni  , pero no puede llegar a comprender lo que es la «Aguja»; de hecho, la aguja es el Padre, es decir, el Rayo, el  (6γΔ∀Λ< $\bar{H}$), que ilumina desde arriba, puesto que la «hoja» (la Tierra) y la «aguja» (el Axis Mundi) son los «palos de fuego» inferior y superior en esta generación. Para la «aguja», como la «herramienta» con la que la Diosa Madre «cose» su obra, ver  II.32.4.

[26] Cómo pudo haberse imaginado una figura tal puede comprenderse bien a partir del grabado en madera tallada del Ángel de Durero, cuya «faz era como el sol y sus pies eran como pilares de fuego: y tenía en su mano un pequeño libro abierto: y tenía su pie derecho puesto sobre el mar, y su pie izquierdo sobre la tierra» (Apocalipsis 10:1 sigs.) Esta revelación le fue hecha a San Juan en Patmos, también una isla surgida del mar. Para una reproducción del grabado de Durero y sus imitaciones posteriores ver , II, 153 y sigs.

Un distintivo altamente característico de la «Puerta Activa» es que todo lo que pasa a través de ella debe hacerlo veloz y súbitamente, y aún así se le puede cercenar la «cola»; cola que puede ser, en los ejemplos ya considerados, la popa de un barco, o uno de dos hermanos, o si se trata de una bandada de pájaros (las palomas de Zeus o los ánsares esquimales), el último de la bandada; o si el Héroe logra pasar, entonces es su perseguidor el que puede ser atrapado. Pueden citarse notables ejemplos de estos distintivos en el extendido motivo del arte y del cuento folklórico de la «liebre y los sabuesos». Apenas es necesario decir que la liebre es una de las muchas criaturas («pájaros», hombres o animales)[27] que representan el papel de Héroe en la gesta de la vida, o que el perro es uno de los muchos tipos de defensor del Árbol de la Vida; entre nuestras variantes, se encontrarán sin duda todo tipo de detalles adecuados al simbolismo del robo en un «jardín cerrado» o en un «castillo» guardado. El [illegible] ha sido examinado extensamente por el gran folklorista Karl von Spiess[28], que cita una adivinanza, de origen griego, pero también ampliamente difundida en Europa. Dice así: «Una llave maderada, una cerradura aguada, la liebre pasó a través, el perro fue cogido». Una respuesta moderna es: el caldero y el mar. Pero la referencia original es al paso del Mar Rojo, donde Moisés es la liebre y el Faraón el perro. Se verá inmediatamente que el mar dividido es un tipo de la Puerta Activa (cf. arriba, sobre el día y la noche), que en este caso se cierra sobre el perseguidor. Pero la liebre no siempre escapa indemne. Entonces, en las palabras de von Spiess, «La situación es ésta, a saber, que la liebre ha entrado en otro mundo a coger algo —la Hierba de la Inmortalidad. Tras lo

---

[27] Por ejemplo, el jabalí, «el ladrón del Bello» ([illegible]), es decir, el Soma, [illegible] VI.2.4.2. Una excelente versión rumana explica «Por qué la cigüeña no tiene cola»: el Agua de la Vida y de la Muerte sólo puede alcanzarse pasando entre dos montañas que se entrechocan constantemente a un valle más allá de ellas; es traída por una cigüeña, que, a su regreso, escapa a duras penas con la pérdida de su cola (F. H. Lee, [illegible], Londres, 1931, págs. 836-838).

[28] «Die Hasenjagd» en [illegible], V, VI (1937), 243-267. Cf. L. von Schroeder, [illegible] (Leipzig, 1923), II, 664 sigs. La Liebre es normalmente el Héroe, pero puede ser el Dragón disfrazado (A. H. Wratislaw, [illegible], Londres, 1889, nº 43). Ver también John Layard, [illegible] (Londres, 1945), y mi reseña en [illegible], VIII (1945); y Philostratus, [illegible]. 3.39.

cual el perro guardián, que persigue a la liebre, está a punto de cogerla. Pero justamente donde ambos mundos se encuentran, y donde el dominio del perro acaba, el perro sólo alcanza a morder la cola de la liebre, de modo que la liebre vuelve mutilada a su propio mundo. En este caso, las fauces del perro son las "Rocas Entrechocantes"». En el otro caso, más típico, en el que el Héroe es un «pájaro», y el Defensor un arquero[29], el «castigo menor» se representa por la pérdida de una pluma o de una hoja de hierba, que cae a tierra y enraíza allí, brotando como un árbol terrestre de vida y conocimiento; en este caso la herida del Héroe está en su pie, y su vulnerabilidad a este respecto se relaciona con el motivo del «talón de Aquiles».

Quienquiera que busca interpretar los mitos de una manera puramente racionalista, y considera la historia de la liebre por sí misma, podría argumentar que no representa más que un mito etiológico de origen popular. Pero en realidad, que tales mitos sean transmitidos, quizás durante miles de años, por el pueblo a quien se han confiado, no es ninguna prueba de su origen popular; es en un sentido completamente diferente de este como [illegible]. Como von Spiess vio claramente, la liebre no sólo ha de ser equiparada con el «pájaro» heroico, sino también con los héroes humanos y caballerescos de las aventuras ultramundanas. De hecho, hemos introducido la liebre en este punto para preparar el camino a las notabilísimas formas célticas del motivo de la Puerta Activa, en las que el Héroe escapa de sus fauces que se cierran, casi literalmente, dejándose la piel en sus dientes. En una forma típica, la historia ocurre en [illegible] de Chrétien de Troyes (vv. 907-969)[30]. Iwain cabalga en persecución del Defensor de la Fuente Peligrosa, a

[29] Para una parte de este material, que me propongo estudiar más plenamente en otra parte en un artículo sobre «The Early Iconography of Sagittarius-[illegible]» [el artículo existe como un fragmento sin publicar —ED.], ver Karl von Spiess, «Der Schuss nach dem Vogel» en [illegible], V, VI (1937), 204-235.

[30] W. W. Comfort, trad., [illegible] (Londres, 1913), pág. 192. Cf. G. L. Kittredge, [illegible] (Cambridge, Mass., 1916), pág. 244, y A.C.L. Brown, [illegible] (Boston, 1903), pág. 80.

El héroe ruso Iván es, sin duda, Gawain-Iwain; en cualquier caso, un Príncipe Iván trae dos frascos del Agua de la Vida desde donde ésta se guarda entre dos elevadas montañas que están unidas excepto unos pocos minutos al día, y cuando retorna, se cierran sobre él y aplastan los cuartos traseros de su

quien ya ha herido, y alcanza la entrada de su palacio, que era muy alta y muy ancha, y «sin embargo» tenía un paso tan estrecho que dos hombres o dos caballos apenas podían entrar de frente sin interferencia o gran dificultad; pues estaba construida como una trampa de las que se ponen para la rata de malas inclinaciones, y que tiene una hoja arriba dispuesta a caer y a golpear y a atrapar, hoja que se descuelga súbitamente siempre que algo, por muy tenue que sea, entra en contacto con su resorte. De la misma manera, debajo de la puerta había dos resortes conectados con un rastrillo arriba, guarnecido con un tajo de hierro muy afilado… Precisamente en medio el paso es tan estrecho como si fuera un (único) sendero pisado. El caballero (herido) se abalanzó directo a su través exactamente, con mi señor Iwain siguiéndole furiosamente a toda prisa, y tan cerca de él que le tenía sujeto por el arco de la silla atrás. Fue bueno para él que se echara hacia adelante, pues de no haber sido por esta porción de suerte habría sido cortado completamente; pues su caballo pisó el resorte de madera que mantenía al rastrillo en su lugar. Como un diablo infernal cayó la puerta, cogiendo la silla y los cuartos traseros del caballo, que cortó limpiamente. Pero, gracias a Dios, mi señor Iwain sólo fue tocado ligeramente cuando la puerta rozó su espalda desde tan cerca que cortó sus dos espuelas a ras de sus talones»[31].

Otra variante aparece en [illegible] [32]; aquí Gawain ha cruzado el Peligroso Puente del Pavor (por el que se accede siempre a la Puerta Activa) y alcanza el castillo del que tiene que recuperar la brida robada; el castillo está siempre girando, como una muela de molino o una peonza, y la puerta debe pasarse según gira; Gawain lo logra, pero el lateral de la puerta móvil corta una parte de la cola de la mula. En cualquier caso, como A. C. L. Brown observa acertadamente, «una barrera giratoria,

---

caballo (W. R. Ralston, [illegible], Nueva York, 1873, pág. 235 sig.). Cf. Wratislaw, [illegible], págs. 280, 283.

[31] El motivo del talón de Aquiles. Cf. [illegible] III.27, donde el guardián del Soma, [illegible] (Sagittarius), corta una garra del pie de [illegible].

[32] Ver Brown, [illegible], págs. 80, 81, con otras «variantes de lo que puede llamarse el tipo de la Puerta Activa»: y «The Knight of the Lion», [illegible] XX (1905), 673-706. Incidentalmente, nosotros consideramos que «Simplégades» (= sánscrito [illegible]) es la mejor palabra para nuestro motivo, debido a que los contrarios implicados no siempre son «rocas», y ni siquiera siempre las hojas de una puerta en el sentido más literal y restringido de la palabra.

o una puerta activa de algún otro tipo, era un motivo muy extendido en la historia céltica del Otromundo… antes de la época de Chrétien de Troyes». Para Kittredge igualmente, «estos rasgos no son propiedad personal de Chrétien»[33].

El Cielo es, por supuesto, la «barrera giratoria» (cf. Filón, [illegible] 100, y [illegible] 37), y el Sol la «puerta activa». Debería ser superfluo recalcar que los símbolos tradicionales no son nunca invenciones del autor particular en quien nos acontece encontrarlos: «el mito no es propiedad mía, yo lo tenía de mi madre». Con estas palabras, Eurípides muestra que sabía más que algunos eruditos tan cortos como Sir J. G. Frazer y A. A. Macdonell, de quienes, el primero, veía en el tema de las Rocas Entrechocantes, «una mera creación de la fantasía del cuentacuentos», y el segundo, en el motivo conexo y casi igualmente distribuido del Padre Caído, «probablemente un mero embellecimiento añadido por el poeta individual». Nuestros eruditos, que piensan que los mitos han sido inventados por «literatos», olvidan que los motivos tradicionales y los temas tradicionales están inseparablemente conectados. Las figuras del cuentacuentos tradicional, que él no ha inventado sino que ha recibido y transmite fielmente, nunca son figuras literarias, sino siempre figuras de pensamiento; y no se puede preguntar qué vino primero, si el símbolo o su significación, el mito o su actuación ritual. Tampoco puede llamarse una [illegible] del folklore a algo que no es más que una colección de datos que sólo considera las fórmulas y no su doctrina, «que che s[illegible] asconde sotto il velame dei strani versi». Los materiales recogidos en el presente artículo deberían bastar para convencer al lector de que, como el desaparecido Sir Arthur Evans escribió una vez, «Las coincidencias de la tradición están más allá del alcance del accidente».

«El castillo giratorio», como dice Kittredge, «pertenece a la misma categoría general que las puertas perpetuamente batientes y las peñas [simplégades] perpetuamente entrechocantes… El castillo giratorio tiene

[33] G. L. Kittredge, [illegible], págs. 244, 245. Sobre el Puente, [illegible] VIII (1944), 196 sigs.

también su significación con respecto al Otro Mundo». Este Otromundo es a la vez un Paraíso y el Mundo de los Muertos[34], y en el folklore post-cristiano ha de ser identificado con la Tierra de las Hadas; puede ser localizado en ultramar hacia el Oeste, o Bajo-la-Ola, o en el Cielo, pero siempre está protegido, de múltiples maneras, de todo excepto del Héroe destinado que lleva a cabo la Gesta. Es la «Otra Orilla» y el Brahmaloka indio, y a nosotros nos recuerda especialmente este último por el hecho de que muy a menudo se le llama la «tierra del no retorno» o el «valle sin retorno». Este Otromundo puede considerarse, ya sea como un castillo o una ciudad giratorios, o ya sea como un castillo provisto con una puerta que se cierra o que gira perpetuamente. Un notable ejemplo del castillo giratorio puede citarse en el [illegible] [35], donde pertenece a Cu Roi (que ha de igualarse con Manannan mac Lir y el [illegible] indio), y gira tan rápido como una muela de molino; que su entrada es realmente la Puerta del Sol se indica claramente por el hecho de que la entrada «nunca podía encontrarse después de la puesta del sol». La protección del Otromundo y sus tesoros puede consistir en su totalidad o en parte en una muralla de fuego[36]; y ya sea que se trate del Empíreo, o, más raramente, del Paraíso Terrestre, la Puerta misma tiene terribles defensores, de tipos que incluyen Hombres-escorpión, Serpientes o Dragones insomnes y malévolos, Centauros (notablemente «Sagittarius»), Gandharvas, Querubines (Génesis 3:24, etc.), y en muchos casos Autómatas armados. Estudiaremos éstos en otra parte en un artículo más largo que estará dedicado a la «Antigua iconografía de Sagittarius»[37].

---

[34] «O Zeus o Hades, por cualquier nombre que tú quieras ser llamado» (Eurípides, Nauck, frag. 912); Platón, [illegible] 727D, «Hades… el reino de más allá de los Dioses»; cf. [illegible] 68AB, «Hades», donde, y sólo donde, ha de encontrarse la sabiduría pura. La distinción entre el cielo y el infierno, no es una distinción de lugares sino para aquéllos que entran; el Fuego, como ama decir Jacob Boehme, es uno y el mismo Fuego, pero de Amor para aquéllos que aman, y de Cólera para aquéllos que odian. En la mitología céltica, Joyous Garde y Dolorous Garde son un solo lugar, que difiere únicamente según nuestro punto de vista. Esto es importante para la iconografía de la «Puerta».

[35] Ed. G. Henderson, Irish Texts Soc. (Londres, 1899), II, 103, §80; cf. Loomis, [illegible], pág. 365; Brown, [illegible], págs. 51-55; Kittredge, [illegible], págs. 244-245.

[36] [illegible], §32; William Larminie, West Irish tale of «Morraha» en [illegible] (Londres, 1893); [illegible] (edic. [illegible]) I.29; [illegible] XXVI.5; Dante, [illegible].

[37] [Cf. nota 29—ED.]

Aquí estamos interesados principalmente en la Puerta Activa misma y en su significación. Concluiremos con una breve referencia al tipo de la Puerta Activa que se describe como una Rueda. Un ejemplo occidental puede citarse en [38]: aquí, en persecución del mago —«una figura paralela a la de Curoi» (Brown, , pág. 81)— Wigalois alcanza un castillo con una entrada de mármol, en frente de la cual giraba una rueda «provista con afiladas espadas y temibles mazas». El , (Ed. , I, cap. 29) describe lo que es ciertamente la misma Rueda mucho más plenamente: «Allí delante del Soma, vigilaba una Rueda () de acero, afilada como una navaja, cubierta con cortantes hojas, y que giraba continuamente, tan terriblemente brillante como el sol, un ingenio () de aspecto indeciblemente pavoroso, adecuadamente concebido por los dioses para cortar en pedazos a los ladrones del Soma; el Viajero del Cielo ()[39], viendo una abertura en ella, voló, y, haciendo de su cuerpo un dardo, pasó súbitamente ()[40] entre los radios… huyó con el Agua de la Vida»

---

[38] Ed. Pfeiffer, Leipzig, 1847; ver Brown, , pág. 80.

[39] Aquí, sin embargo, , se refiere especialmente a la penetración del (= , ∀∅2ZΔ, ,) de la Puerta del Sol («como el agujero en la rueda del carro», , V.10, cf. I.3.6. y VIII.91.7), una abertura que, en tanto que el Vacío o el Espacio absoluto, ha de igualarse con Brahma (III.12.7, IV.10.4, V.1 y ver arriba nota 14); y que está «dentro de vosotros» (VII.11). «Diese Ringschiebe als Bild des Himmels mit der Sonne war das höchste göttliche Symbol der Urreligion —auch der chinesischen» (R. Schlosser, «Der Ursprung des chinesischen Käsch», , V, 1935, 165): «Yo vi la Eternidad la otra noche, Como un gran de luz pura y sin fin… Algo… volaba adentro del » (Vaughan).

[40] El «momento» () de la transición corresponde aquí al «momento único del pleno despertar» () que, en la doctrina de la (budista), es el último paso de la Vía Afirmativa () y es un despertar a la «No-Dualidad» (), es decir, un despertar de la ilusión de la Dualidad, seguido inmediatamente por el alcance de la buddheidad (ver E. Obermiller, «The Doctrine of », , XI, 1932, 63, 71, 81). Cf. Hechos 2:2 (el «sonido» del Espíritu Santo significa la «subiteidad»). Todas las operaciones espirituales son necesariamente «súbitas», debido a que lo que es eterno es también inmediato; «del ahora que permanece quieto se dice que hace la eternidad» (I.10.2). Los eventos míticos son eternos (), «una vez por todas

([illegible], Soma). Así también, en el [illegible] (XXV.3, 4), hay una Rueda hecha a intención de la de Indra, que gira siempre más rápidamente que el parpadeo de un ojo, a la cual [illegible], el ladrón del Soma, con su «más que velocidad» pasa (sin duda, a través) y deja tras él. Hay una iluminadora referencia a esta misma Rueda en la mucho más reciente [illegible] (Bk. VI, cap. 29; en la versión de C. H. Tawney, [illegible] I, 257-259). Aquí [illegible] es una hija del Asura Maya, el bien conocido titán, «artífice de los dioses» (que ha de ser identificado con [illegible], a quien se describe en [illegible] X.53.9 como [illegible][41] [illegible], [illegible] —y

---

([illegible])», «hoy» ([illegible]) o «ahora» ([illegible]) ([illegible], [illegible]); y este «una vez por todas» es lo que se entiende realmente por el «hace mucho tiempo» y «hubo una vez un tiempo» de nuestros cuentos de hadas. En todo caso, el pasaje de un intervalo que «no es una extensión de tiempo sensible» debe ser «instantáneo» por hipótesis.

[41] [illegible] (√ [illegible], medir, formar, hacer), el «Arte» o el «Poder» de creación y de transformación, es esencialmente una propiedad [illegible] y puede traducirse por «Magia» sólo en el sentido de Jacob Boehme ([illegible], V.I, ver Coomaraswamy, [illegible], 1943, nota 257). En conexión con el Titán Maya, [illegible] debe identificarse con su esposa [illegible], que puede llamarse «Ilusión» sólo en el sentido literal y etimológico de la palabra, como el «medio» de la [illegible] divina, y la «Sabiduría» que descubre el conocimiento de las «invenciones ingeniosas», y que pertenecía al Señor «en el comienzo de su vía, antes de sus obras de antiguo» (Prov. 8:12 sigs.).

La creación se concibe siempre en estos términos, a saber, como [illegible], un «producto de arte»; esta doctrina vedántica de la [illegible] no debe comprenderse en el sentido de que el mundo es una «ilusión», sino en el sentido de que es un mundo [illegible], y como tal una teofanía y una epifanía, por la que nosotros somos [illegible] si no nos interesamos en nada más que los fenómenos mismos, y no nos preguntamos «¿De qué?» son un fenómeno todas estas cosas.

Cuando Indra es el ladrón del Soma y el ganador del Grial, hace al Soma «suyo sólo» venciendo a los «ingenios» ([illegible]) de los Titanes ([illegible] VII.98.5): y esgrimiendo él mismo este «poder», «modela apariencias en su propio hilo de vida» ([illegible], [illegible] III.53.8). Es con Su Arte ([illegible]) como el Señor, [illegible], mueve todos estos seres elementales «que están montados en sus ingenios» ([illegible]); al mismo tiempo, el Operador mismo está ocultado por el Arte en el que está «envuelto» ([illegible]), y que es muy «difícil de penetrar» ([illegible]), pero de aquéllos que le alcanzan se dice que «pasan» ([illegible] XVIII.61, VII.14.25). Es de este modo, precisamente, como [illegible], en [illegible] VII.9, puebla su «ciudad»; pues este hombre y este mundo son los escenarios donde el Thaumaturgus y Autor arquetípico se exhibe a sí mismo. No puede haber ninguna equivocación mayor que suponer que tales historias como la de

en último análisis con Thaumas, padre de Iris [Hesiodo, [illegible] 265, cf. Platón, [illegible] 155D], y con herreros[42] tales como Dédalo, Hefaistos, Vulcano, Wayland y Regino). [illegible] («Esplendor de Soma») asume una forma humana y entretiene a su amigo mortal [illegible] con una variedad de Autómatas, descritos como «marionetas de madera auto-apoderados» ([illegible])[43].

[illegible] fueron compuestas sólo para divertir; eso es una forma de la falacia patética que explica igualmente las formas del arte primitivo y popular sólo como productos de un instinto «decorativo». Sobre [illegible], cf. [illegible], LXVI (1946), 152, nota 28.

[42] En conexión con los «herreros», comparar la balada de los «Dos magos» (Child, nº 44), «entonces ella devino una pata, y él devino un pato», etc., con [illegible] I.4.4, «ella devino una yegua, y él devino un garañón», etc. —una buena ilustración del hecho de que «la memoria colectiva conserva a veces… símbolos arcaicos de esencia puramente metafísica… sobre todo símbolos que se refieren a "teorías", incluso si estas teorías ya no se comprenden» (Mircea Éliade, en [illegible], II, 1939, pág. 78). Las «palabras que enganchan» del folklore son, de hecho, los signos y los símbolos de la Philosophia Perennis.

[43] Para los Autómatas en la literatura occidental análoga ver la nota 45, y M. B. Ogle, «The Perilous Bridge and Human Automata» en [illegible], XXV (1920), 129-136. N. M. Penzer, al estudiar los Autómatas ([illegible] [illegible], III, 1925, 56-59 y IX, 1928, pág. 149) más bien yerra su «punto» y así fracasa en hacer que se muevan; es decir, él los considera sólo desde el punto de vista del historiador de la literatura y no hace ningún intento de exégesis. Aquí, nosotros sólo podemos tratar el asunto muy brevemente. No sólo la palabra misma es un «ingenio» inventado por el Gran Ingeniero (de quien, como dice San Agustín, deriva todo [illegible] humano), sino que todos sus habitantes son del mismo modo ingenios de madera (hylicos) movidos por su poder (cf. [illegible] II.6) —«de madera» debido a que el «material» del que está hecho el mundo es una «madera» ([illegible], [illegible] = ◊80); y por la misma razón el Artista «por quien todas las cosas fueron hechas» es inevitablemente un «carpintero» ([illegible], ϑγ6ϑϕ<, □Δ:≅Φϑ″H).

Desde este punto de vista, el mito de la Ciudad de los Autómatas de Madera, en el [illegible] VII.9, puede comprenderse si comparamos su redacción con los de [illegible] II.6, donde [illegible] (la biunidad del Sacerdotium y el Regnum, representada en [illegible] por los hermanos carpinteros [illegible] y [illegible]) contempla sus concepciones ([illegible]), por así decir, como piedras o troncos hasta que entra dentro de ellos, y desde dentro de su corazón, por medio de sus rayos o riendas ([illegible] = □6ϑ℘<γH, Hermes [illegible]. X.22, cf. XVI.7) los mueve y los gobierna como el alfarero o el cochero mueven su torno o su vehículo —[illegible] I.116. La ciudad de [illegible] es ciertamente la misma que la del [illegible] (sección [illegible], V.119-124) donde el Primer Motor «aunque único, se multiplica a sí mismo, se manifiesta como la ciudad y los ciudadanos, y los penetra, los protege y los sustenta a todos. Sin él, ellos estarían dispersos y perdidos como perlas sin el hilo del collar [cf. [illegible] VII.7]…. Si esa ciudad decae, él recoge y junta a los moradores, los lleva a otra y permanece su señor» (como en [illegible] IV.4.3-4). Igualmente para la tradición védica y para

[illegible] explica al padre de [illegible] lo que sigue: «Oh rey, estos ingenios arteros, etc. ([illegible]), en su variedad sin fin, son obras de arte ([illegible]) que fueron hechas antaño por mi padre. Y de la misma manera que este gran ingenio ([illegible]), el mundo, es en esencia un producto de los cinco elementos, así son estos ingenios. Escucha acerca de ellos, uno por uno: aquél de ellos cuya base es la Tierra es el que cierra las puertas y sus iguales, y ni siquiera Indra podría abrir lo que él ha cerrado; las formas que se producen desde el ingenio del Agua parecen estar vivas; el ingenio que está hecho de Fuego produce llamas; el ingenio del Aire cumple actos tales como ir y venir; el ingenio cuya constitución es el Éter pronuncia palabras distintamente[44]. Todos estos yo los tengo de mi padre. Pero el ingenio de la Rueda ([illegible]) que guarda el Agua de la Vida ([illegible]), a ese sólo él, y nadie más, lo comprende». Aquí es altamente significativo que el mago, dueño de la Puerta Activa, es también un hacedor de Autómatas, y además, que no es originalmente un dios, sino un titán. Los Autómatas en este contexto son

---

Platón, el Hombre es la «Ciudad de Dios» ([illegible]), y no cabe ninguna duda de que es a esta ciudad a quien apunta realmente el mito de [illegible].

[illegible] explica a menudo las formulaciones [illegible] de la doctrina del «hilo del espíritu» ([illegible]), a la que se refiere el «hilo del collar», con la metáfora de la «marioneta de madera» ([illegible], en comentario sobre [illegible] III.4.1 y 7.1), como en el [illegible]. De la misma manera, para Platón ([illegible] 644-645, 803-804), Dios es el Marionetero y los hombres sus juguetes («y en lo que concierne a lo mejor de nosotros, eso es lo que realmente somos»), y para Filón ([illegible] 117), nosotros somos marionetas cuyos hilos mueve el Duque inmanente (≡(γ:≅<46 H̄, [illegible]). Esta operación de sus juguetes, en el escenario del mundo, es precisamente lo que se llama el «Juego» ([illegible]) de Dios, y no es en modo alguno accidentalmente como [illegible] describe la operación de sus marionetas como el «juego real» de [illegible]);

> Dies Alles ist ein Spiel, das ihr der Gottheit macht;
> Sie hat die Kreatur um ihretwillen erdacht
> (Angelus Silesius, [illegible] II.198).

Para más referencias ver Coomaraswamy, «[illegible]», y «Juego y seriedad».

[44] La conexión natural; cf. [illegible] I.23.1, «la Voz habla desde el Éter» ([illegible]); así también [illegible] III.156.13, «una Voz incorpórea desde el Éter» ([illegible]). Cf. [illegible] I.28.3-4; Hechos 2:3-4.

significativos debido a que, como observa J. Douglas Bruce[45], «Los autómatas medievales europeos… se creaban para alguna función especial, usualmente para guardar una entrada». En el [illegible], por ejemplo, Gawain llega a un castillo giratorio, cuya puerta está guardada por dos hombres «hechos por arte y necromancia», mientras que en el Lancelot en prosa la puerta de la Guardia Dolorosa está defendida por figuras de caballeros armados de cobre.

Naturalmente, la Rueda brillante del sol, que guarda el Otromundo suprasolar, es la Rueda del Sol mismo que Indra arranca al Gran Demonio cuando, él mismo, o el Halcón por él, roba el Abrasador de «todo soporte de vida» ([illegible] IV.28.2, etc.)[46]. Es también, en otras palabras, la centelleante Rueda de Fuego de Brahma ([illegible]) de [illegible] VI.24; y la Puerta del Sol guardada de [illegible] I.3.5 y 6, donde la «abertura en el cielo» está toda cubierta (ocultada) de rayos (los radios de la «Rueda»), y sólo su Verdad «hace que el Comprehensor pase a través del medio del Sol» y que se «libere así enteramente», alcanzando esa Inmortalidad, o Agua de la Vida que brota en la Tierra de la Obscuridad «más allá del Sol». De aquí también la invocación, «Dispersa tus rayos y recoge dentro de ti tu brillo, para que éste-cuya-norma-es-la-verdad vea tu forma más bella» ([illegible] 15, 16, etc.); «dispersa», debido a que estos rayos son la multitud de sus poderes ([illegible]) por los que todas las cosas son vivificadas y movidas, y, colectivamente, la actualidad o la verdad ([illegible]) por la que es ocultada ([illegible]) la «verdad de la verdad» ([illegible])

---

[45] «Human Automata in Classical Tradition and Mediaeval Romance», [illegible], X (1913), 524 sigs.

[46] Ver también [illegible] IV.30.4, IV.31.4, V.29.10, VI.20.5, 6, VII.98.10. En IV.28.2, [illegible] ([illegible]) corresponde a [illegible]… [illegible] en [illegible] III.6.2.10, 12, a [illegible] en [illegible] XXIV.3 (ver Charpentier, [illegible], pág. 261) y a [illegible] en [illegible] I.220 y [illegible] (ver [illegible], XVIII, 28).

(I.6.3, II.1.20, con como arriba), de la misma manera que, como también para Filón (71) y para Dionisio, lo increado está ocultado «por el penetrante esplendor e incontenible torrente de los rayos»[47]. La Puerta del Sol misma, ocultada así por los deslumbrantes rayos que iluminan y vivifican a todos los seres vivos, en quienes ellos operan como los «poderes del alma», es precisamente el «punto» en el centro de la Rueda ígnea, en el que ellos se intersectan; y puesto que, en el caso más general, el Sol es «de siete rayos»[48], y está situado en el medio, desde donde se extienden las seis

---

[47] I.3.5, «A través del medio del Sol, ocultado por los rayos», corresponde exactamente a Platón, 247B, □6Δ∀< ⇓B∈ ϑ←< ◊B≅ΛΔς<4≅< □P℘∗∀… □2ς<∀ϑ≅4… ♣>T B≅ΔγΛΦ2γ℘Φ∀4 ♣Φϑ0Φ∀<, y a Filón, 71, BΔ∈H ϑ←< □6Δ∀< □P℘∗∀… Φ6≅ϑ≅∗4<4□<; V.15, corresponde a Platón, 248B, ϑ∈ □802γ∴∀H ∅∗γ℘< Bγ∗∴≅<, y a Filón, 71, *f*Bζ ∀⇔ϑ∈< ∅Ξ<∀4 ∗≅6γ℘ ϑ∈< :Ξ(∀< ∃∀Φ48Ξ∀. Animamos al lector a cotejar estos pasajes.

[48] Para el Sol «de siete rayos» ver Coomaraswamy, «El simbolismo del domo», y I.28-29. Cf. nota 22. Este motivo, una vez más, es de una distribución casi mundial; está representado, por ejemplo, en los «siete dones del Espíritu Santo»y por los «siete ojos» del Cordero, y los de Cuchullain. Nótese que el «séptimo rayo y el mejor», pasa a través del centro de la Rueda del Sol para «salir fuera del universo dimensionado, intersectando todo» (Bς<ϑ∀ ∗∞ ∗4∀ϑγ:≅¬Φ∀… ∗4∀ΔΔZ>∀Φ2∀4… *f*6ϑ∈H ϑ≅¬ 6 $\bar{\Phi}$:≅<, Hermes, XI.2.9) y que «pasando así a través de la Puerta del Sol», como lo expresa VI.30 («pues no hay ninguna salida por un atajo»), bisecciona los tres pares de diámetros espaciales contrarios; y que, coincidiendo también, en toda su extensión, con el Axis Mundi, con la vertical del Φϑ∀ΛΔ $\bar{\text{H}}$, y con el védico, «separa todas las cosas de la mano derecha de las de la mano izquierda». Así pues, este «séptimo rayo» es precisamente el principio que se representa por la «Palabra Tajante» de Filón (8 $\bar{(}$≅H ϑ≅:γβH [probablemente pitagórico],); y, por consiguiente, por «la luz séptima y central» del Candelabro de oro de siete brazos, que «los divide y separa de tres en tres», y que corresponde al Sol asistido por los otros seis planetas (215 sigs.).

Se sigue naturalmente de estas lúcidas formulaciones que el punto en el que el penetrante Axis intersecta cualquier plano de referencia será la «Puerta del Sol» del reino inmediatamente debajo de él, y así, a través de la jerarquía ascendente de los mundos hasta que alcanzamos el □6Δ∀< □P℘∗∀ ϑ™< <≅0ϑ™< y piedra clave del techo cósmico, que es la « de todo el edificio» (□Δ:≅<∴∀ B∀<ϑℜ ϑ≀ ≅∅6≅∗≅:Z:∀ϑ4, Pausanias IX.38.3, cf. ∗4□ ϑ↑H ∀Δ:≅<∴∀H, Hermes, I.14, 25), «como un gran » (Vaughan) o como una Flor ( ), a través de la que la Vía lleva a la «Llanura de la Verdad», de la que no puede haber ninguna descripción verdadera en términos de lenguaje humano (247C, I.2-8, etc.). En otras palabras, El Logos Tajante es a la vez la vía estrecha que debe seguir todo Héroe, la puerta que debe encontrar, y la Verdad y el Más Alto Espíritu de Razón lógica que debe vencer si quiere entrar adentro de la vida eterna de la tierra «Oriental del Sol y Occidental de la Luna». Éste es también el «Logos de Dios»,

direcciones de la cruz cósmica (), para que el universo se «llene» de luz, se verá que la vía adentro por lo que se llama el «séptimo rayo y el mejor », es decir, el que pasa a través del disco solar y sale así fuera del universo dimensionado, discurre, como anteriormente en el caso de las Rocas Entrechocantes, entre pares de contrarios, en este caso el este y el oeste, el norte y el sur, el cenit y el nadir. La Vía es siempre una «Vía Media», o como lo expresa Boecio, «La Verdad es un medio entre herejías contrarias» (VII).

Sólo queda considerar la plena significación doctrinal de las Simplégades. Lo que la fórmula afirma literalmente es que quien quiere transferirse desde este mundo al Otromundo, o retornar, debe hacerlo a través del «intervalo» indimensionado y atemporal que divide fuerzas afines pero contrarias, entre las que, si se ha de pasar, debe ser «instantáneamente». El paso es, por supuesto, lo que se llama también la «puerta estrecha» y el «ojo de la aguja». ¿Qué son estos contrarios, cuya operación es «automática»?. Ya hemos visto que las antítesis pueden ser de temor y de esperanza, o el norte y el sur, o la noche y el día. Estos son sólo casos particulares de la polaridad que caracteriza necesariamente a todo mundo «condicionado». Un «mundo» sin pares de opuestos —bien y mal, placer y dolor, amor y odio, cerca y lejos, grueso y delgado, macho y hembra, positivo y negativo, «todos estos pares» (, I.4, cf. Filón, 132, 207-214)— sería un mundo «incondicionado», un mundo sin accidentes, sin cambio ni devenir, lógicamente inconcebible y cuya experiencia sería imposible.

Así pues, la liberación que debe ganarse, es precisamente de estos «pares», es de su conflicto de donde debemos escapar, si hemos de ser libres de nuestra mortalidad y ser cómo y cuando nosotros queremos: en otras palabras, si hemos de alcanzar la Otra Orilla y el Otromundo, «donde

---

la Palabra tajante que como una espada de doble filo «separa» el alma del Espíritu (Hebreos 4:12); «separa», debido a que quienquiera que entra debe haberse dejado a sí mismo (el talón de Aquiles, es decir, todo lo que en él era vulnerable) tras de sí; puesto que nuestra alma sensitiva es el «hermano mortal» y la «cola» o el «apéndice» del que nos libra el bisturí del Maestro Cirujano, la islámica, si nosotros estamos dispuestos a someternos a Su operación.

tienen su foco todo dónde y todo cuándo», «pues ello no está en el espacio, ni tiene polos» (XXIX.22 y XXII.67). Aquí, bajo el Sol, nosotros estamos «dominados por los pares» (III.1): aquí, «todo ser en los mundos emanados se mueve engañado por el espejismo de los pares contrarios, cuyo origen está en nuestro gusto y disgusto… pero aquéllos que están liberados de este engaño de los pares ()… liberados de los pares que están implícitos en la expresión "felicidad y aflicción" (), éstos alcanzan el lugar de la invariabilidad» (VII.27.28 y XV.5), es decir, el lugar de su juntación o coincidencia (), a través de su medio o en su entrambos ().

Así pues, es profundamente significativo que en la saga groenlandesa, el Héroe, en su vía al Otromundo, en el que encuentra «vivo» a su hijo «muerto», no pueda circunnavegar los icebergs emparejados (que son los «leones en su camino»), pues ellos «siempre están frente a él», por muy lejos que vaya por uno u otro lado. Ello es así inevitablemente, debido a que los contrarios son de extensión indefinida, y aunque nosotros pudiéramos suponer un viaje igualmente indefinido hasta el punto en el que «los extremos se tocan»[49], éste sería todavía un lugar de encuentro de ambos extremos, y no habría ninguna vía, a través de ellos, a un más allá o un adentro, excepto en su punto de encuentro; un «punto» cardinal que no tiene ninguna posición fijada, puesto que la distinción de los miembros correlacionados de un par de cualidades contrarias (por ejemplo, largo y corto) se encuentra únicamente donde nosotros la hacemos; y sin extensión, puesto que es un único y mismo «límite» el que une y separa simultáneamente los contrarios, de los que, él mismo, no es ninguna parte —«estrecha es la puerta, y angosta es la vía, que conduce a la vida, y hay

[49] «Ese Punto eterno donde todas nuestras líneas comienzan y acaban» (Jan van Ruysbroeck, , cap. 19); el de Dante, 17.17; del Maestro Eckhart (Ed. Pfeiffer, pág. 503).

pocos que la encuentran» (San Mateo 7:14). Por las mismas razones, el paso debe hacerse así «súbitamente»: el paso es desde el mundo del tiempo (es decir, del pasado y el futuro) a un Ahora eterno; y entre estos dos mundos, temporal y atemporal, no puede haber ningún contacto posible excepto en el «momento sin duración» que para nosotros separa el pasado del futuro, pero que para los Inmortales incluye todos los tiempos.

Finalmente, ha llegado el «momento» de comprender las punzantes palabras de Nicolás de Cusa en el [illegible] (cap. IX, fin.): «La muralla del Paraíso en el cual Tú, Señor, moras, está construida de contradictorios, y no hay ninguna vía de entrada excepto para el que ha dominado al más alto Espíritu de Razón que guarda su puerta», y de recordar la promesa, «Al que venza yo daré a comer del Árbol de la Vida, que está en medio del Paraíso de Dios» (Apocalipsis 2:7)[50]. En esta doctrina y promesa se reafirma lo que ha sido siempre la significación dogmática de las Simplégades y de la Gesta del Héroe: «Yo soy la Puerta» y «Ningún hombre viene al Padre sino por Mí».

[50] «No os incumbe a vosotros conocer los tiempos y las estaciones, que el Padre ha puesto en su propio poder» (Hechos 1:7)… «Yo persisto por lo tanto en pensar que el Apocalipsis no tiene como fin enseñarnos sobre "el desarrollo evolutivo" de la Iglesia y sobre "las etapas sucesivas" de este desarrollo, sino hacernos entender por la fe la contemporaneidad del Juicio de Dios con los acontecimientos de la historia, la presencia de la eternidad en el seno del tiempo histórico, hasta la reabsorción de éste por aquélla» (J. Huby, «Autour de l[illegible] Apocalypse», [illegible] V, 1946, 128, 129).